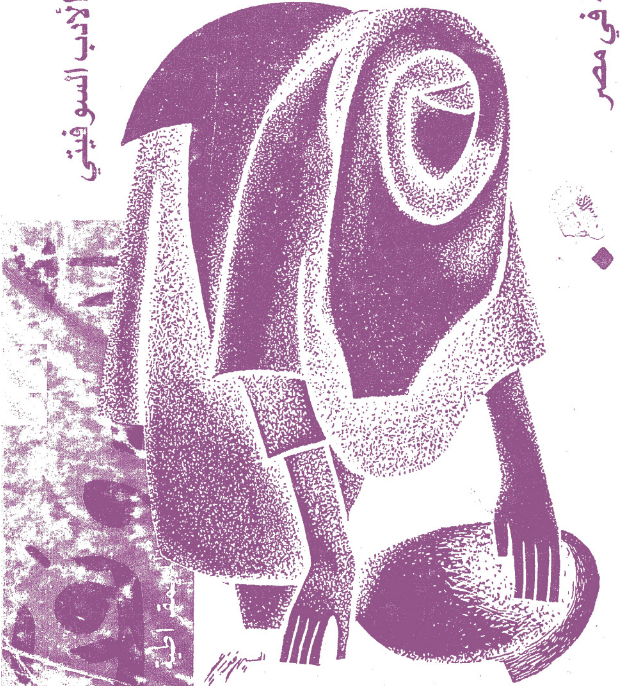
وداعاً عبد الحكيم قاسم

غالي شكري / فاروق عبد القادر / عبد الرحمن أبو عوف

ديسمبر ٦٤ ١٩٩٠

السينما المسيحية في مصر

البيروسترويكا والأدب السوفيتي



أدب ونقد



السنة السابعة/ ديسمبر ١٩٩٠/ العدد ٦٤/ تصميم الغلاف للفنان يوسف شاكر/

الرسوم الداخلية مهداة من الفنان سامى عبد الفتاح البلشى



المراسلات :مجلة ادب ونقد/٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ت ٣٩٣٩١١٤

الاشتراكات : (لمدة عام) ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٥٠ دولارللافراد ١٠٠ دولار للمؤسسات/ اوروبا وامريكا ١٠٠ دولار باسم /الاهالى-مجلة ادب ونقد

المقالات التى ترد للمجلة لاترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

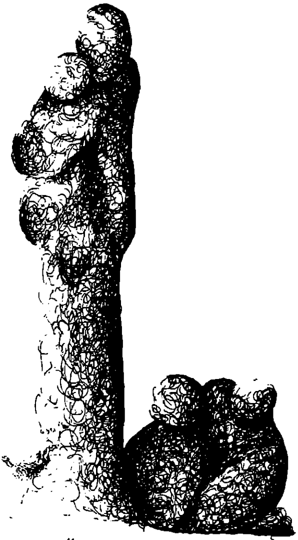
اعمال الصف والتنفيذ :نعمه محمد على/ صفاء سعيد (مجلة اليسار)

رئيس مجلس الادارة

لطفى واكد

رئيس التحرير

فريدة النقاش



مدير التحرير: حلمى سالم

سكرتير التحرير: ابراهيم داود

مجلس التحرير

ابراهيم أصلان / د. سيد البحراوى / كمال رمزى / محمد روميش

افتتاحية

أيها الحزن مهلا..

فريدة النقاش

مرة أخرى نودع كاتبا كبيرا يرحل قبل الأوان دون أن يحظى إبداعه الفنى بما يستحق من اهتمام وقراءة واسعة ودراسة نقدية جديرة به تقدمه لأوسع جمهور وتجعله كما ينبغى علما من أعلام حياتنا الثقافية... نودع «عبد الحكيم قاسم» دون أن يقدر له أن يشاهد عملا من أعماله الكبيرة فيلما سينمائيا أو مسلسلا تليفزيونيا أو حتى منشورا فى سلسلة شعبية للجمهور العريض من القراء خاصة فى ريف مصر الذى عشقه وكان منبع إلهامه ومستودع صوره وشخصياته ووقائع عالمه الفنى الفريد

وما جرى مع «عبد الحكيم قاسم» ومن قبل مع عدد كبير من كتابنا الموهوبين الذين رحلوا قبل الأوان سوف يظل يجرى طالما بقيت الهيمنة على الحياة الثقافية وجها آخر منسوخا للهيمنة على الحياة السياسية،حيث تعمل كل مؤسسات الأخيرة بقوة ودهاء لمحاصرة وإستبعاد أى تعبير سياسى حقيقى وفاعل عن الطبقات الشعبية، وإبقاء هذه الطبقات من ثم محاصرة بالقمع المباشر تارة، وتزييف وعيها تارة أخرى، بالمزاوجة فى غالب الأحيان بين القمع والتزييف لاحكام الحصار، وتمارس الهيمنة الثقافية نفوذها لا فحسب عبر مؤسسات الدولة التى تحولت فى الغالب الأعم لديكور خارجى جميل دون فعالية حقيقية، وانما هى تمتد لتشمل المجتمع كله حتى بمؤسساته الثقافية الخاصة التى يسعى المثقفون الوطنيون لتأسيسها إذ لابد أن تخضع بدورها

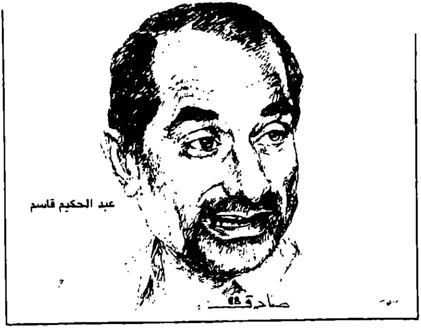
لمواصفات السوق الثقافى الذى خلقته الرأسمالية التابعة ووضعت قوانينه: ولعلنا نجد أبرز الأمثلة على هذه الوضعية الناشئة من الهيمنة الثقافية فى تراجع السينما الجديدة التى تعبر عن الهموم الحقيقية فى كل مستوياتها الانسانية والوطنية والاجتماعية تعبيرا جماليا راقيا ومفعما بالمشاعر، وهو تراجع يحدث برغم الجهود الخارقة التى يبذلها السينمائيون الجدد وهم مضطرون لتقديم تنازلات كثيرة للسوق ولقوانينه الصارمة القاسية، هذا اذا استطاعوا اجتياز العقبات الأولى من قبيل البحث عن منتج يغامر بقبول أفكارهم الجديدة بل وينشغل بعض أفضلهم وأكثرهم تمكنا من أدواته ولغته بانتاج أعمالهم بأنفسهم وهو مايستنزف طاقاتهم الخلاقة

ولابد أن تخطر كل هذه الأفكار والقضايا على بال الذين استمعوا لحديث المخرج الفنان محمد فاضل فى ندوة نقابة الصحفيين التى ناقشت تقرير المنظمة المصرية لحقوق الانسان عن حرية التعبير والرأى فى مصر حين قال الفنان بأسى: «إن العمر ينقضى دون أن يستطيع الواحد منا أن يقدم كل ماليديه أو أن يعبر تعبيرا حرا دون قيود عن أفكاره الكثيرة..» يقول محمد فاضل هذا وهو المخرج الكبير المحظوظ نسبيا الذى استطاع أن يقدم بعض أفضل الأفلام والمسلسلات التليفزيونية، ولكنه يعمل فى هذا الميدان الذى تخشاه السلطة أكثر من أى ميدان آخر لأنه يتصل مباشرة بالجماهير العريضة، الجماهير التى تألم عبد الحكيم قاسم وعشرات غيره من الراحلين الموهوبين ومن الأحياء الذين مايزالون يناضلون من أجل الوصول اليها على نطاق واسع

ومحنة قاسم ورفاقه الكتاب والشعراء مركبة لأن الكلمة هى أداتهم، والجمهور المرجو هو فريسة للأمية الابجدية على نطاق واسع بالاضافة لأشكال الحصار الأخرى.

واذ نقدم فى عددنا هذا ملخصا وافيا لتقرير المنظمة المصرية لحقوق الانسان الذى نعده وثيقة وبرهانا على الهيمنة الثقافية، سيظل نقدنا له قائما من زاوية إغفاله للمعنى الأشمل لحقوق التعبير والتى لابد أن تتضمن حق الجماهير والجماعات فى التعبير السلمى عن احتجاجها بالتظاهر والاضراب والاعتصام، صحيح أن المنظمة تفرد لذلك تقارير أخرى عن حقوق الانسان لكن يبقى مكان التعبير الجماعى هنا شاغرا، اذ ليست هناك سبل متاحة للجماهير المنفية عن الثقافة وعن الثروة المادية والسلطة السياسية سوى هذه الانفجارات التى تحدث فجأة بين الحين والآخر تعبيرا عن الغضب والاحتجاج والعجز عن العيش ، وبحثا عن رؤية جماعية جديدة لعالم أفضل، عالم للعدل والحرية الحقه.

ليس التعبير المكتوب أو المسموع والمرئى هو إذن الشكل الوحيد للتعبير المقموع سواء بحكم القانون أو فى الممارسة الواقعية. ترى هل نبالغ بذلك فى إعتبار الثقافى وجها آخر للسياسى دون أن نتوقف كثيرا أمام المسافة النسبية التى تفصل بينهما وهو مايعنى مساحة الحرية الأوسع للثقافى فيما اذا لم يرتبط مباشرة بالسياسة وهى المساحة التى يمكن العمل فيها بعيدا عن بطش



السياسى كما يقال.

ولنتأمل فى هذا القول جيدا ونتصور فرقة مسرحية شابة تسمى نفسها فرقة الشارع وتبتغى تقديم عروضها لجمهور الأحياء الشعبية أو القرى بعيدا عن مؤسسة الثقافة الجماهيرية فماذا سوف يحدث؟

لسنا بحاجة لخيال واسع لنتصور ماذا سوف يحدث لأنه حدث فعلا وتوقفت كل التجارب الشابة الطموحة لتأسيس فرق لمسرح الشارع وماتت محاولاتها فى المهد لأن قوانين صارمة تمنع التجمهر وقفت لها بالمرصاد . والتجمهر شكل من أشكال التعبير..

بل إن آفاق التقدم الهائل لشعر العامية المصرى تبدو مسدودة لحد كبير بسبب حجب هذا الشعر عن جمهوره الحقيقى، وتقييده بين دفات الكتب حتى ولو كانت مطبوعة فى طبعات شعبية، وكان بوسع هذا الشعر بأجياله المتعددة وتنوعه الهائل أن يطور المسرحية الشعرية العربية فى اتجاهات جديدة تماما تفتح للشعر والمسرح معا أبوابا ماتزال موصدة، ولو أننا تذكرنا الجماهيرية التى حظى بها هذا العرض الشعرى الصغير البديع «الشاطر حسن» لفؤاد حداد والذى أخرجه أحمد اسماعيل ضمن سلسلة تجاربه المتميزة فى الثقافة الجماهيرية، وتصورنا أنه أتيحت فرصه لهذا العرض الذى قدمته فرقة من فرق الهواه وهناك مئات من فرق الهواه التى يمكن أن تقدم عروضا مشابهة، فرصة كى يخرج من اطار الخشبة ويطوف فى الأحياء الشعبية وفى القرى بحرية من المؤكد أن مثل هذا العرض البسيط العميق المتكامل جماليا وإنسانيا الذى يخاطب العقل الناقد عن طريق الهوى المتأجج كان سيدخل ضمن تاريخ المسرح المصرى الحديث كعرض يستمر لسنوات طويلة، ويتجدد بتنوع الأماكن التى كان سيعرض فيها، وينافس بجدارة تلك العروض التجارية الاستهلاكية التى يقدمها المسرح التقليدى وتستمر لسنوات وتلعب دورا سلبيا اذ تسهم

فى تغييب الوعى وتحطيم الحس الجمالى لدى الجمهور

باختصار إن فنانى الشعب من كل المواقع وأشكال الابداع هم منفيون عن الشعب لابحكم القوانين التى تحد من حرية النشر والتعبير فقط وانما بحكم محاصرة حركة الجماهير وبحكم التحديد الدقيق للثقافة المسموح لها بالانتشار والمتوفرة لها كل الحرية، وكل الامكانيات المادية كذلك..

وإن محاصرة هذه الحركة هى المنبع الأصلى لكل الأزمات.هى منبع المرارة التى مات عبد الحكيم قاسم مملوءا بها، ومنبع الاخفاق المالى والجماهيرى للسينما الجديرة، ومنبع انتشار الشكلية والبرانية فى الفنون الجديدة التى لاتجد لنفسها جمهورا فتكتفى بنفسها وتتقوقع داخل جزر معزولة..

ولعل الناقدة ماجدة موريس تكون بمقالها عن السينما المسيحيه فى مصر قد وضعت يدنا بجدية على ظاهرة خطيرة جدا هى رد فعل طبيعى للأزمة العامة التى انتجت من بين ما أنتجت ظاهرة التعصب الاسلامى، حيث يتأجج تعصب مسيحى يعلن ويعبر عن نفسه فى شكل إنتاج فيلمين روائيين لأول مرة فى تاريخ السينما المصرية، فيلمين لايعمل فيهما الا الأقباط وتمولهما الكنيسة التى يقتصر عرضهما أيضا عليها، انه إنذار مبكر لنا يقول بوضوح ان انقساما فى وجدان المصريين بين إسلامى وقبطى فى سبيله الى الاتساع بما يحمله لوحدة الوطن من عواقب وخيمة ويدعونا جميعا لتحمل مسؤوليتنا الأخلاقية ازاء الحق الأصيل للتراث القبطى الذى هو مكون أساس من مكونات هويتنا الوطنية فى أن يجد لنفسه مكانا لائقا فى أجهزة الاتصال الجماهيرى التى لاترى الجماهير المصرية- دينيا- الامسلمة.

ويبين لنا التحقيق الذى كتبته باحثة أمريكية عن البيروسترويكا والأدب فى الاتحاد السوفيتى أن حالة الفوران الثقافية والأدبية المرتبطة بالتغيرات الجارية فى وطن الاشتراكية الأول مازالت هشة الحصاد ويحددها ميل شبه عدوانى لمحاكمة الواقعية الاشتراكية وإدانتها استنادا الى النماذج الرديئة التى أدت لانتشار كتابات تشابه بعضها، وحين تهدأ الأمور ويستقر الجديد فى الاتحاد السوفيتى فان القارئ العادي سوف يعود مرة أخرى ليقرأ الاعمال الكبيرة والخالدة التى أنتجتها المدرسة الواقعية الاشتراكية فى الأدب والمسرح والسينما ودخلت فى عداد كلاسيكيات عصرنا، والتى لاتشابه بعضها بعضا اذ كانت ولاتزال إضافة غنية بكل المقاييس للواقعية فى الفن التى ستتطور بالرغم من كل شيئ مستفيدة من اسهام كل المدارس، اذ استطاعت الواقعية دائما أن تدرج التيارات الجديدة فى سياق ابداعاتها الكبيرة كجزئية من شمول الحياة وكلية العوالم التى شكلها وفتح آفاقها الفن الواقعى العظيم فى أفضل أشكاله والتى ستظل ملهمة على مدى السنين وباختلاف الأجيال، وتقول المحققه نفسها ان آلاف النسخ من أعمال «بوشكين» التى يعاد طبعها

فى الاتحاد السوفيتى تختفى وهو الشاعر الواقعى العظيم الذى احتوت موهبته الكبيرة كل الاتجاهات التى كشف عنها عصره فرسخت أقدامه فى عالم الخلود

ويحق لنا أن نحلم بذلك اليوم الذى تصبح فيه أعمال كتابنا الواقعيين الكبار أعمالا مطلوبة تباع على الأرصفة ويستهلكها جمهور كرة القدم الذى طالما حلم به «بريخت» جمهورا للفن التقدمى عامة، ان مثل هذه الحالة المنشودة سوف تأتى عبر الولادة الصعبة لحركة جماهيرية شاملة تقوم وهى تبدع ثقافتها الجديدة بإزاحة الأتربة المتراكمة عن الفنون الحقيقية. وحينئذ سوف تتحرر أعمال الراحلين العظام من قبضة الموت، صحيح أنهم لن يكونوا بيننا ليتخلصوا من المرارة والالام التى لحقت بهم فى حياتهم، والتى كانت نصيبهم من المرارة والالام التى تتعرض لها الطبقات الشعبية فى كدحها المتواصل من أجل حياة جديدة حرة حقا ملؤها العدل والكرامة، لكن العالم الجديد القادم سوف يحمل أنفاسهم جميعا وسوف يضع ابداعهم الجميل فى حبات العيون.

كم نتمنى أن نقدم لكم أعدادا كثيرة مبهجة قادمة لاترثى مفكرا أو كاتبا ولاتملؤها الدموع، وكم نتمنى أن تنزاح قبضة الموت عن كتابنا وفنانينا ومناضلينا ، وأن يبتعد منجله القاسى عنا ولو قليلا

ولانملك مع أمنيتنا الحارة تلك الا ان نسوق لكم هذه الوثيقة.. هذه الكلمات المفعمة بالأمل والصفاء الروحى والشجن الصافى الى كتبها المناضل والعالم الراحل الدكتور فؤاد مرسى، كتبها فى لحظة تأمل شبه صوفى، لنستلهم منها أملا ولنستمد قوة وعافية نواصل بها الطريق ولنقدم لكم فى العدد القادم ملفا عن أدب الانتفاضة الفلسطينية أشرف وأغنى حقائق حياتنا العربية فى سنوات الانحسار والهزيمة

يقول الدكتور فؤاد مرسى :

علمتنى الحياة أن الحياة أقوى من الموت وسوف نظل نحب هذا الدرس الغالى ونتذكره ماحيينا. فيا أيها الحزن مهلا...

الافلام المسيحية فى مصر
هل هى خطوة للامام.. أم للخلف

ماجدة موريس

لكل يوم جديده فى مصر، على الاقل فى مايتعلق بأشياء أبعد ماتكون عن الخيال، ربما لفكرة مسبقة راسخة فى الاذهان وهى أن ماحدث منذ عشرات السنين يحدث، وماجرى يجرى، ولاشئ يخل بنظام الكون، لكن شيئا ماحدث، وأخل بثوابت كثيرة ،ففى ١٩ يونيو الماضى عرض للمرة الأولى فى قاعة أحدى الكنائس المسيحية أول فيلم درامى عن أحد شهداء المسيحية فى مصر

وكما حدث عام ١٨٩٦، عندما عرض فى أحد مقاهى الاسكندرية أول فيلم سينمائى بعد ظهور السينما فى العالم بعام واحد فقط، فان عرض الفيلم المذكور حمل نفس الشعور بالبدايات والترقب لهذا المولود الجديد الذى يأتى وسط مجموعة من الحقائق والهواجس والشكوك معا، وخاصة بعد أن أتضح أنه الفيلم الثانى، وأن الفيلم الأول الذى سبق انتاجه بعام أول فيلم عن أحد اساقفة الكنيسة القبطية الابرار.. ومن ثم لم يبدأ تاريخ هذا النوع من السينما فى مصر منذ يونيو الماضى فقط، وإنما قبلها بعام، وتضاعف الرصيد ليصبح فيلمين.. أى تجاوز البداية بقليل.. فماذا يقدم الفيلمان للمشاهد؟

مارمينا

يحمل الفيلم الاحدث اسم (مارينا) ويعرض على مدى ساعتين قصة حياة القديس مينا المعروف بلقب «مارمينا العجايبى» وهو صاحب رواية فريدة فى تاريخ المسيحية فى مصر، حيث

اختار وهو شاب فى التاسعة عشرة من عمره الرهبنة من قبل أن تتأسس الرهبنة فى وقت لاحق على يد الأنبا انطونيوس الكبير.

كان مينا إبنا لحاكم أحد أقاليم الدلتا (المنوفية اليوم) أحبه الناس لصلاحه وعدله وعطفه على الفقراء، وقد حدث أن نقل الامبراطور الرومانى والد مينا، وكان قائدا عسكريا، الى ولاية فى شمال افريقيا وعينه حاكما عليها فى نهاية القرن الثانى الميلادى، وولد الطفل مينا بعد سنين من الشقاء وطلب الشفعة من العذراء مريم وهكذا حملت الام وانجبت مينا الذى نشأ متدينا كوالديه. وفى الحادية عشرة من عمره فقد والده، وبعد ثلاث سنوات فقد أمه ليجد نفسه مراهقا بلامعين وبحوزته ثراء هائل متمثل فى أراضى وأموال وأملاك ومحاصيل وقصور، مأساة صبى يتيم كما نسميها اليوم ولكن مينا كما يذكر الفيلم كان بالروح اقوى من هذه الظروف مجتمعه فسلم من نزوات السن والظروف، وانضم الى الجيش ضابطا فعين فى موقع ممتاز لمكانه والده، وبعد سنوات قليلة صدر المنشور الامبراطورى من جانب الامبراطورين دقلديانوس ومكسيمليانوس يأمر بذبح الاضاحى للاوثان وعبادتها، والارتداد عن المسيحية، ولايترك المنشور الخيار لاحد وإلا (لن يستطيع أن يفلت من ايدينا). ووجد مينا نفسه أمام اختيار صعب فقد كان مقربا من الحكام، لكنه اختار بحسم شديد فباع أملاكه ووزع أمواله وترك الجيش وبذلك تخلى عن مصادر القوه واتجه الى العراء راعيا للأغنام فى البرارى يعيش على الأعشاب والماء... خمس سنوات كاملة قضاها هكذا يقرأ الكتاب المقدس ويناجى الخالق الذى كافأة فى نهايتها لزهدة وحياته التنسكية ثم استشهاده، وهو ماتحقق بعد ذلك حين خرج (مينا) عن عزلته متوجها إلى المدينة.

فى المدينة دعا الى رفض الوثنية وطقوسها، وجاهر بعقيدته فالقى القبض عليه وتعرف عليه البعض ممن كانوا زملاء له فى الجيش فأبلغوا القائد بأمره فحاول أن يثنيه عن فعلته مراعاة لماضى والده وأسرته إلا أن مينا رفض بإصرار، وهنا بدأت سلسلة من أعمال التعذيب له. وتصاعدت مع تصاعد صموده وايمانه ومجادلته جلاديه وإيمانه الراسخ وأخيرا صدر حكم بقطع رأسه واحراق جسده... وظلت النار مشتعلة لثلاثة أيام فى جثته الى أن نجح بعض المؤمنين فى اختطافها حيث كفنوه ودفنوه.

قصة الرفات الحائر

ولعل قصة رحلة جسد القديس نفسه مع الضياع والتشتت لها نفس أهمية واثارة قصة استشهاده. فقد بدأت فى شمال افريقيا حيث ذهب والده قائدا وتوفى هناك، واستمراره هو بعد موته، ثم تجوله فى البرارى الى حين استشهاده فى تلك المنطقة. وبالطبع فإن حضوره الى مصر، بلده، يمثل الجزء الاكثر إثارة فى تلك القصة. فقد تعرضت منطقة المريوطية، غرب الاسكندرية،



لغارات البربر، بعد موت القديس بسنوات، مما حمل امبراطور البلاد على ارسال فرقة لحماية المربوطيين، ولما كان قائد الفرقة رجلا تقيا، فقد طلب من جنوده المسيحيين أن يصطحبوا معهم جسد القديس الذى اصبحت قصه عذابه واستشهاده مضرب الامثال، وبالفعل هرب الجنود بالجسد خفية، فاصطحبوه معهم على سفينتهم الحربية، وبعد الوصول الاسكندرية نقل الجسد الى أحد قرى مريوط (حيث يقع دير القرية) وبعد هزيمة البربر حاول الجنود وقائدهم العودة بالرفات برا لكن الجمال التى كانت تحمله لم تتحرك البتة فأدرك القائد أنها رغبة القديس أن يدفن فى هذا المكان، وتركه بعدما وضعه فى تابوت خشبى وأقام له قبرا صغيرا. وبعدها ظهر الرفات واختفى أكثر من مره وسط دلائل على مكانة صاحبه وتقواه حتى استقر فى كنيسة بفم الخليج بالقاهرة وديره بمريوط.

الأنبا أبرام

أما الفيلم الأول واسمه (قصة حياة الأنبا أبرام) الذى كتبه أيضا شنوده جرجس وأخرجه ماجد توفيق (أخرج فيلم مارمينا سمير سيف)...

ويقدم الفيلم قصة حياة الانبا أبرام أسقف الفيوم والجيزة الذى عرف بتقواه الشديد وحبه الكبير لمساعدة الفقراء وفى عهده بنيت كاتدرائية جديدة وازدهرت الحياة الروحية فى ذلك الاقليم، ويبدأ الفيلم منذ الطفولة.. طفولة الصبى بولس الذى ماتت أمه وهو لم يتعد السابعة أو الثامنة وأوصته بالتقوى وكبر الطفل حافظا للايمان ومتعمقا على يد معلمه روفائيل، الى أن رسم شماسا أى خادما للكنيسة ثم اختار الرهبنة وعاش فى دير المحرق الى أن انتخب رئيسا للدير لكنه أبعد عنه بعد أن أحدث ثورة فى نظام العمل فيه حيث دعا الى الزراعة والانتاج (لأن الرهبنة

ليست كسلاً) وبعدها ذهب الى دير البراموس الى أن أختير اسقفا للفيوم والجيزة وأستمر حتى مماته نموذجا لرجل الدين الذى لايصد محتاجا، ويجسد القوة من خلال الضعف الانسانى والالتجاء إلى الايمان ويفاجئنا الفيلم الاول بمستوى أفضل فنيا بالاضافة الى رصانة اكبر فى السيناريو والحوار مع أن المفروض أن يحدث العكس، وربما يكون السبب هو اعتماد قصة الانبا ابرام على عناصر اقل تعقيدا فى تقديمها من ناحية بساطة وقلة الأماكن التى تنقل فيها الفيلم مابين أديرة المحرق والبراموس والعزب ومدينة دلجا ثم الفيوم، وهى الأماكن الحقيقة التى عاش فيها الأنبا ابرام منذ طفولته فى مدرسة القرية ثم راهبا ثم اسقفا الى أن لاقى ربه. بينما يتناول فيلم (مارمينا) حياة تبدأ فى مصر ثم المغرب ثم مريوط والعودة بالبحر والبر وانتقالات عديدة وقوات عسكرية ومواجهات، ومايتطلبه كل هذا من امكانيات انتاجية تتيح ابراز كل هذه العناصر ووضعها فى اطارها المناسب، وهو مالم يحدث، فإذا تركنا هذا العنصر وجدنا الفيلم الاول يتمتع بتماسك فى بنائه الدرامى غير موجود فى الثانى، حيث استطاع المؤلف شنودة جرجس ثم المخرج ماجد توفيق تحقيق توازن كبير بين الشخصية المحورية وبين المضمون بحيث لم تطغ الشخصية على العمل ولم تطغ الموعظة والقيمة الفكرية والايمانية من جانب آخر، بل إن الفيلم تخلص سريعا من بعض السذاجة فى اسلوبه كفيلم دينى عن المسيحية وهو ماتمثل فى اختياره لاسماء مجموعة الاطفال التى بدأ بها الفيلم فى المدرسة (كأسماء قبطية قحة ١٠٠٪) وفى ترديد الطفل بولس للطقوس والعبادات والكلمات التى تنوء بها سنه الصغيرة توطئة للتغيير الذى سوف يتلوه فى الفيلم وهو تحوله لشماس ثم راهب الخ...

والسذاجة هنا تأتى من لامنطقية تحميل الشخصية باكثر مما تحتمل وتعارض هذا مع منطق الدين نفسه الذى يحترم أنسانية الانسان فلا يجعله نمطا متحركا.. حتى لو نمطا ايمانيا. خاصة إذا كان طفلا، يبدو هذا أيضا واضحا فى مشهد ام الطفل بولس قبل موتها حيث تنطلق الام فى وعظ ابنها بأسلوب تعليمى لايتفق مع جلال اللحظة ولا مرضها وإن اتفق مع اهدافها. لكن الفيلم ينطلق بعد هذا فى بساطة ورصانة وشاعرية وأداء بديع من الممثل ماهر لبيب ممثل دور الانبا أبرام، لدرجة تنسيك أنه يمثل وتقربك من معنى السلوك الحقيقى لتلك الشخصية الفذة. وقد استطاع المخرج أيضا أن يجيد استخدام المكان ليصبح من ضمن عناصر الدراما الاساسية فى الفيلم وليعبر تماما عن مختلف مراحل حياة بطلة من القرية للدير للصحراء لقرى الفيوم وكنائسها وسواقيها التى اتخذ منها المخرج قيمة يعود اليها كل فترة ليذكرنا بالبيئة التى عاشها وأثر فيها الانبا أبرام.. ولعل أروع مشاهد الفيلم هو مشهد الرهبان الخمسة المبعدون ابطال الفيلم وكذلك الاضاءة ولا غرابة فالمخرج واحد من أهم المصورين فى تاريخ التليفزيون المصرى منذ بدايته. كذلك الموسيقى الرائعة المناسبة تماما كاختيار واعداد وكذلك عناصر المونتاج والمكساج والاداء، وبذلك فهو أكثر اكتمالا من الفيلم الثانى..

على أن هذين الفيلمين بعد كل هذا، ككل الاعمال الدرامية التسجيلية تقبل النقد والتحليل المطول... لكنهما من ناحية أخرى يثيران عدة نقاط هامة ودلالات أكثر أهمية..

أولا: أنهما يقدمان قصصا حقيقية عن شهداء المسيحية فى مصر اعتمادا على مراجع عديدة، ولأن تاريخ المسيحية والاقباط هو تاريخ شديد الخصوصية فى مصر دون كل بلاد العالم التى دخلها الدين المسيحى، فإن هذا التاريخ يعد بالتالى تاريخا مصريا خالصا، واحد الروافد المكونة للتاريخ المصرى العام منذ بدايته والى اليوم كما أنه يصبح بالتالى جزءا من مكونات الثقافة الوطنية للشعب المصرى كله.

ثانيا: أن الفيلمين يقدمان قصتيهما ويطليهما فى اطار موضوعى شديد الحرص على عدم جرح مشاعر المسلمين أو المساس بها.

ثالثا: أن الفليلمين يقدمان، فى اطار تاريخ مصر، تعريفا بشهداء الايمان بشكل عام، والأيمان المسيحى بشكل خاص.

رابعا: أن الفيلمين اعتمدا فى صناعتهما على أصحاب الديانة أنفسهم من العاملين فى الكتابة والاخراج والتصوير والتمثيل الى كل تقنيات العمل فى حقل الفيديو، كما قامت بإنتاجهما أيضا هيئات دينية قبطية.

لكن ثمة نظره أخرى تطرح نفسها... هل كان انتاج (الانبا ابرام) و(مارمينا) يحتاج الى تكاتف المسيحين فى مصر؟ اننا فى مجال الاعتراف بالتاريخ والحضارة والثقافة المصرية الواحدة نجد هذا العمل وغيره ضروريا وطبيعيا فى سبيل المحافظة على القيم الصحيحة بل إن فيلمين مثلهما يبدوان متأخرين جدا. لكن (الاشكال) الحقيقى يكمن فى عدم دخول مثل هذه الافلام كعنصر من عناصر التخطيط العامة للثقافة والاعلام المصرى.

إن انتاج هذه الافلام- على أهميته- يشوبه خطأ ناتج من حصر انتاجه فى هيئات دينية، وبالتالى ابتعاده (أو ابعاده) عن جهات الانتاج القومية المؤهلة مثل التليفزيون والمركز القومى للسينما وشركات الانتاج العامه، مالم يغرب عن بالنا قصر حق العمل فيه على فنانين مسيحيين، وقصر عرضه على الكنائس وتوزيعه طبقا لذلك عبر أجهزة الفيديو وكأنه شريط خاص بجزء من المصريين وبذلك يعزل عن جمهوره الطبيعى ويسلك سلوك الاشرطة الممنوعة! أو على الاقل، غير المرغوب فيها. وذلك فى اطار ضيق الافق! أن حالة كهذه لن تؤدى إلا الى مزيد من الانفصام الثقافى والى أزمة حقيقية فى المستقبل القريب، فى حالة تعدد انتاج مثل هذه الافلام، وسط هذه الظروف نفسها، فلايجب أن ننسى أن انتاج افلام عن تاريخ المسيحية فى مصر اليوم، لابد من أن يتخذ منحى يساء تفسيره على ضوء مايحدث من ظواهر التشدد باسم الاسلام مما يوظف القضية فى اطار من الاستخدام السياسى. واذا كان لكل فعل رد فعل آخر. فإن هذه الافلام هى رد الفعل على ممارسات عديدة متصلة بعلاقة المواطن المصرى بالدين والدولة لاسيما فى الفترة الحاضرة....

البرسترويكا والأدب السوفيتي

اليزابث ريتش

ترجمة/ سمير الأمير

كيف تأثر الأدب السوفيتي بالبرسترويكا؟ يجيب على هذا السؤال عدد من أهم وأبرز الكتاب والنقاد السوفيت. منهم «نتاليا إڤانوڤا» و إيجور زولوتسكي» و«ڤلادمير ماكنين» وهم يتفقون جميعاً على أنه من المستحيل إعادة بناء الأدب في هذه الفترة الزمنية القصيرة والتي بدأت منذ إندلاع البرستوريكا ويتفقون ايضاً على أن الاسهام الأكبر للبرستوريكا يتجلى في عملية تغيير الظروف المحيطة بوجود الأدب وإتاحة الفرصة لنشر الأعمال التي كانت ممنوعة من قبل ويعتقد الاديب السوفيتي «مكانين» أنه ليس ثمة تغيير جوهري بخصوص وضع المبدعين لكنه يرى أن التغيير يكمن في إمكانية نشر الأعمال الممنوعة سابقاً.. وهي إبداعات لم يكن لها جمهور لكنها استطاعت في ظل البرستوريكا أن تكتسب جمهوراً عريضاً، ماهي الأعمال التي يشير إليها «مكانين»؟؟ ما الأدب الذي يرى النور الآن بعدما كان محظوراً من قبل؟؟

تعد رواية.. « دكتور زيفاجو» لبوريس باسترناك» من بين المطبوعات البالغة الحساسية والتي أدى طبعها في البلاد الأوربية الى طرد مؤلفها من اتحاد الكتاب السوفيت وأيضا رواية «نحن we» لانچيني زمايتين» «وتشيفنجر» «لآندري بلاتونوڤ» وأطفال آربات» التي تقدم تقريراً تفصيلياً عن مرحلة القسوة الستالينية، ثم قصائد « آنا آخماتوڤا» ولاسيما قصيدة «قداس الموتى»requien وقصائد چيورجي إيفانوف و نيكولاي جامبليوف ومندلشتام وبرودسكي وآخرين..

اليزابث ريتش ناقدة امريكية تدرس الأدب السوفيتي بجامعة تكساس

ويرى معظم المبدعين والنقاد السوفيت أن البرستوريكا قد ساعدت فقط على نشر الأعمال التى كانت موضوعة على الآرفف وهى أعمال تنتمى الى مرحلة أخرى تماماً تسبق البرستوريكا بفترة تتراوح من خمسة عشر الى خمسين عاماً وقد مات كتابها باستثناء عدد قليل منهم... وبعبارة أخرى يرى هؤلاء النقاد أن تلك الأعمال لاتعكس عملية الإبداع الفنى المعاصرة ويتفق صفوة المفكرين فى موسكو على أن المرحلة الحالية مازالت تفتقر الى عمل فنى هام ومتميز. ويقول «ليو آنانسكى» وهو ناقد أدبى معروف وعضو مجلس تحرير مجلة «دروشباناردوف drushba narodov «ان المستويات الفنية العالية تجدها فقط فى الأدب الذى جاءنا من «الأمس، أما الأعمال الحالية فهى لاترقى الى هذه المستويات»، ويعتبر «فلاديميربوفدرانيكو» أكثر حدة حين يقول «عندما ينقشع الضباب سيعرف الناس أن النشر المعاصر هو مايبدعه المبدعون اليوم بحالته الراهنة وسيدركون أن الأدب هو حالة معاصرة وليس مجرد تراث يأتينا من الماضى.. ولايمكنك أن تنفى التهمة عنك مدعياً أن لديك عمالقة مثل «باسترناك» و«بلاتونوف» وإنما السؤال الأساسى ماذا قدم المعاصرون؟ لدينا عشرة آلاف مبدع سوفيتى ماالذى قدموه؟... لاشيئ.وأكثر من هذا يتحدث «بوندرانيكو» عن الثلاثة أعوام الماضية كفترة من فترات الركود الأدبى.ويقول إنها لم تقدم حتى الآن عملاً واحداً يستحق الاهتمام، وحتى اذا أخذنا فى الاعتبار أراء المتحفظين يمكننا القول أن قمة الابداع الأدبى فى مرحلة البرستوريكا تتمثل فى عملية السماح بنشر الأعمال الممنوعة، ويرى «نافاديم كوجينوف» وهو ناقد له قناعاته المتحفظة أن «دكتور زيفاجو» رواية ذات جمهور محدود بل أنه يرى أنهـا تفتقر الى الحساسية الفنية وأنها ليست شيقة كما تدعى الصحافة الغربية والسوفييتة.. فالصحافة تعطى للناس إنطباعاً أن الأعمال التى تنشر الأن مُبهرة ومثيرة.. ويؤكد «كوجينوف» أن العديد من القراء يرون أنهم دفعوا مبالغ كبيرة ولم يحصلوا فى المقابل الا على رواية «باسترناك» ويضيف «كوجينوف»- «لقد قيل للقراء أن «دكتور زيفاجو» قصة حب مفعمة بالعواطف.واعتقد القراء أن الرواية تحتوى على مشاهد جنسية » وهو يرى أن دكتور زيفاجو «مقالة قصصية بالغة التعقيد ولذا لايجد القارئ العادى متعة فى قراءتها» ويطرح كوجينوف سؤالاً يجيب هو عليه «كم عدد القراء الذين يستطيعون قراءة «دكتور زيفاجو» فى الولايات المتحدة؟.. بضعة آلاف... لكنهم هنا فى الاتحاد السوفيتى قد طبعوا مليون نسخة ويخططون لطبع الرواية بشكل دورى. ويردد النقاد المحافظون نفس الرأى ولاسيما «بوندارنيكو» الذى يقول «عندما نشرت «وكالة نوفى مير» «دكتور زيفاجو» قرأها عدد قليل الى نهايتها» ويرى «بوندارنيكو» أن ذلك مرجعه لسببين.. أولاً: لقد قرأها المثقفون السوفيت قبل ذلك مع ماقرأوه من أعمال ممنوعة فى مخطوطات كانوا يتداولونها سراً فيما بينهم

ثانيا: أن جمهرة القراء الذين يقرأون لأول مرة يجدونها لاتحقق نظرتهم فيها ولذلك لايكملون قراءتها، لكن بوندرانيكو يختلف مع كوجينوف، فى كونه لايعزو عدم ارتياح القراء للرواية لكونها لاتحتوى على مشاهد جنسية ولكن لكونها لاتحتوى على الخطاب المعادى للسوفيت ويرى «كوجينوف» أنه ليس هناك أهمية ترجى من طبع رواية مثل "the pit " لبلاتونوف وهى



رواية تصل فيها التجديدات اللغوية والأسلوبية الى قمة تطورها.. ويصفها كوجينوف بأنها غير شيقة وغير مفهومة ويتساءل «لقد نشرت الرواية فمن الذى سيقرأها ؟ إنه عمل تجريبى من المستحيل أن يقرأه الجمهور العادى بل إنه يؤكد أنها بالغة الصعوبة حتى بالنسبة له وهو ناقد محترف!.

اذا كانت وجهات النظر المتحفظة صحيحة فلماذا اذن ارتفعت أسعار مطبوعات «نوفى مير novg mir ، يقول كوجينوف إن لدى القارئ قناعة مؤكدة أنه فى حالة منع السلطات نشر عمل معين فلابد أن يكون هذا العمل جيداً وهم يتصايحون فى كل مكان «بلاتونوف... بلاتونوف» واذا لم تنشر أعماله فلابد أن ذلك يرجع لانتقاده للسلطة وعندما يحصلون على النسخ لايجدون شيئا من ذلك مطلقاً..

أما «آجاباردايز» وهو مدير لدار النشر المرموقة khudoshest vennaya lit-ereatura.

فيعتقد أنه من بين وسائل الاعلانات المتعدده أن تقول عن عمل معين إنه ردئ وتكرر هذا لمدة خمسة وعشرين عاماً دون السماح بنشر العمل.. ولو كانت رواية «دكتور زيفاجو قد نشرت فور كتابتها لما أكمل قراءتها أحد.ويضيف «أن الرواية «دكتور زيفاجو» لاتنتمى الى نوعية الأعمال ذات الجمهور العريض»

ما تصور الأدباء والنقاد الليبراليين؟؟

بالرغم من أن النقاد والأدباء السوفييت الذين ينتمون للمعسكر الليبرالى هم أكثر الناس تحمساً لعملية نشر الأعمال التى كانت مهملة ويتحدثون عن هذه الأعمال باعتبارها الكنوز الأدبية للقرن العشرين إلا أنهم يرون أن كثيراً من هذه الأعمال التى سمح بنشرها تفتقر الى أى ميزة فنية.. فرواية «ريبباكوف» «أطفال آربات» رغم أن صفوة التقدميين يعتبرونها من الأعمال الهامة التى تعالج مرحلة الاجحاف الستالينى الا أنهم فى نفس الوقت يشعرون أن الرواية رغم تمتعها بشعبية كبيرة تفتقر الى الأسس الجمالية- كما أوضحت الدراسة التى أجرتها مجلة «رومان جازيتاroman gazeta- وأن شعبيتها لن تدوم طويلاً وتقول «تانيانا توليستايا» وهى كاتبة قصة قصيرة ان الرواية ضعيفة جداً بالمعنى الفنى.. ورغم أن صورة ستالين مرسومة بشكل مثير إلا أن الأجزاء الأخرى فى الرواية مملة للغاية»... ويرى فايتسلاف بايتسوخ».. وهو قاص أيضا «أن هذه الرواية عبارة عن ركام من الحقائق والشخصيات التى تفتقد الى تركيبة الحياة وسمات الأدب الحقيقى».- أما إيجور زولاتسكى» وهو ناقد أدبى ليبرالى معتدل فيقول عن «ريباكوف» أنه كاتب سياسى ضعيف المستوى ولن يقرأه أحد خلال ثلاثة أعوام...

لقد شهدت السنوات الأخيرة ظهور الاهتمام بالتاريخ السوفيتى، ليس فقط الاهتمام بالسنوات الستالينية.ويقول «فلادمير لاكشين» أننا مهتمون أيضاً بالمرحلة الخرتشوفيه والبريجنيفية، أننا نحاول الآن لاول مره وبشكل حقيقى أن نفهم تاريخنا.. ما الذى عايشناه فى السبعين سنة الماضية؟ ماهو الجيد فى هذه التجربة وماهو الردئ؟-

إن الروس وهم يبحثون عن اجابات لهذه الاسئلة يتجهون الى «الأدب الوثائقى» المذكرات والخطابات واليوميات والوثائق الشخصية وكل ما من شأنه أن يلقى الضوء على أوجه التاريخ السوفيتى حتى سنوات برجينيف.. لقد أصبح هذا الاسلوب شعبياً بدرجة كبيرة حتى أن «مجلة زناميا» قد خصصت قسماً كاملاً للمذكرات وجميع أنواع الأدب الوثائقى وقد نشرت بالفعل على سبيل المثال «مذكرات كونستانتين سيمنوف. وفيها يتحدث عن مقابلاته مع ستالين وفى تصوره لشخصيته فى سنواته الأولى والأخيرة ويوضع لاكشين مدير تحرير مجلة «زانامیا» أن سيمنوف قد سجل ذلك بنفسه على اسطوانة لأنه أعتقد أن تلك التسجيلات سوف تكون ذات فائدة للقادمين من بعده خلال مائة عام، لكنه لم يكن يدور بخلده أنه بعد سنوات قليلة من موته سيكون من الممكن طباعتها.. لقد قال «كونستانتين» سيمنوف كل ما اعتقده بطريقة بالغة الصدق.

ونشرت مجلة زنامیا إيضا فى عددين متتالیين مذكرات ألكس آدجوبى» وهو محرر سابق فى جريدة «اذفستيا» وزوج إبنة «نيكيتا خروتشوف» وهذه المذكرات بالاضافة الى كونها وثيقة

فى حد ذاتها تعتبر هامة ايضا لأن كاتبها شخصية سياسية كانت مطلعة على الأسرار فى أعلى مستويات صياغة القرار السياسى فى عهد خروشوف» وكما يقول «لاشكين».. «إن مذكرات «آلكس» هى عرض للصورة السياسية لخروشوف من قلب عائلته، وتشمل المطبوعات الحديثة الآخرى على «خطابات من الجبهة» وهى الخطابات التى أرسلها الجنود والضباط خلال الحرب العالمية الثانية الى عائلاتهم..

والسؤال الآن الى أى مدى استطاعت البريسترويكا- فى ارتباطها بالمصارحةglasnostوالنقد الذاتى- أن تظهر تجلياتها فى الكتابات المعاصرة؟!

أن المتابع للصحافة السوفيتيه يشهد انفجاراً لا تخطئه العين فى الكتابات التى تتناول الشئون العامة أو مايسميه السوفيت «البليسيستيكا»publicistika وهو الشكل الذى من خلاله تمكن العلماء والكتاب السوفيت من إثارة الافكار المرتبطة بمشاكل المرحلة وجذب إنتباه الجماهير لها بالطرق المباشرة.ومعظم هذه الموضوعات ذات طبيعة اجتماعية وهى تناقش الظواهر السلبية التى سادت فترات ماقبل «البرستوريكا» وكثرت التحقيقات الصحفية عن الدعارة والتسكع وادمان المخدرات أو كما صرح «كاربوف» لجريدة البرافدا « أن الكتابات ذات المحتوى الاجتماعى النقدى ليست وليدة مرحلة البرستوريكا ومن ثم لايمكن النظر الى هذا الكتابات باعتبارها مرحلة جديدة فى الادب السوفيتى ولكنها استمرار لمحاولات سابقة وتدعيماً لها فى ظل ظروف مواتية أوجدتها سياسة «إعادة البناء»

ويختلف الأدب عن «البيليستيكا» لأن الاخيرة تركز على جوانب معينه للظاهرة أما الأدب فهو أشمل فى نظرته ولذا فهو يتطلب وقتاً كافياً حتى يتمكن من إمتلاك القدرة على إدراك الواقع وتفسيره فنياً، وقبل أن يستطيع المبدع تقديم الواقع الجديد فى عمل أدبى لابد أن تكون الخطوط العامة لهذا الواقع قد إكتملت وأصبحت واضحة،

أن السوفيت فى هذه الفترة مشغولون بالاسئلة التى ليس لها اجابات جاهزة أما القراء فهم يندفعون لشراء الصحف والمجلات بحثاً عن معلومات تمكنهم من استجلاء المجتمع ومثلهم مثل المفكرين والأدباء كونهم جميعاً واقعين فى أسر اللحظة ومتطلعين الى ما تسميه «تولستايا» كل الحقائق وكل الأشكال» ولذا فأقبالهم على الصحافة شديد لأنها تقدم لهم التقارير والمعلومات الخاصة بالتاريخ السوفيتى والحياة وهم يجدون فى الصحف وسيلة مباشرة للحصول على أكبر قدر من المعلومات وتضيف «تولستايا» «عندما تشترى مجلة فأنك تقرأ المقالات النقدية ثم بعد ذلك من المحتمل أن تقرأ الأعمال الأدبية المنشورة».

لقد وجد القارئ فى الكتابات عن الشئون العامة بديلاً للأدب. وقبل أندلاع البرستوريكا كان

ينظر للصحف على أنها دعائية ويمكن التنبؤ بمحتواها حتى قبل قراءتها ولم تكن حالة الأدب الوثائقىdocumentary literatn تختلف كثيراً عن حالة الصحف بل لم يسلم الأدب نفسه فقد كان يعانى من المستويات الفنية بالغة الهبوط وظهرت روايات من الدرجة الثانية تلقت استحساناً وجوائز تقديرية من الدوائر النقدية ولم يكن أمام القارئ السوفيتى أى خيار فقد كان عليهم أن يأكلوا هذا الطعام ردئ الطهى.. ، ولكن الموقف الآن مختلف تماماً ويرجع ذلك الى وفرة الأعمال الجيدة ذات الحساسية الفنية العالية التى إنتشرت فى الأعوام القليلة الماضية ويتمتع القارئ السوفيتى الآن بحرية إختيار واسعة ويستطيع الآن أن يكون أكثر دقة فى اختيار مايريد، يقول «لاكشين» «إذا أصبح الأدب الحديث فى مستوى أدب تولستوى سيقبل عليه القراء أما وأنه ليس كذلك فسيظل الناس ينظرون اليه بلا أدنى إحترام..

«البروستوريكا والظروف المحيطة» بوجود الأدب

أهم الاصلاحات التى إستحدثتها البروسترويكا فى مسألة النشر هى عملية الاستجابة لطلبات القراء.. يقول آندشبردايز «يمكنك الآن شراء مجموعة كاملة لبوشيكن لأنها تنفذ فور صدورها. ومن بين أهم التجديدات مسألة السماح للكتاب بطبع أعمالهم على نفقتهم الخاصة ورغم أهمية هذه المسألة الا أنها سلاح ذو حدين لأنها تعتبر مجازفة مادية بالنسبة للكتاب غير المشهورين لكنها مربحة جداً للمشهورين بالاضافة الى كونها تتيح الفرصة أمام الكتاب الذين رفضت أعمالهم دور النشر الحكومية لأسباب فنيه، ويقول إفجينى «بوبوف» وهو كاتب قصة قصيرة «أن ذلك يعنى أن أى شخص يمكنه أن يكتب بعض القصائد غير المفهومة لأحد ويقوم بطباعتها وبالتالى يكون من حقه أن يتعامل معه الآخرون كشاعر وبعدها يمكن أن يقيم الكتاب والنقاد عمله وذلك سوف يوفر الظروف التى تخلق المنافسة الشريفة«-جدير بالذكر أن السيد «بوبوف» كان قد طرد قبل ذلك من «اتحاد الكتاب السوفيت ولكنه استعاد عضويته حديثاً

وبرزت أيضا فى ظل البرستوريكا دلالة ذات أهمية بالغة وهى تأكيد المبدع على تفرده واستقلاليته، ففى أثناء المرحلة الستالينيه من بداية الثلاثينات وحتى منتصف الخمسينات كان الكتاب يتبعون المبادئ الأرشاديه «للواقعية الاشتراكية» وهى مدرسة نقدية اشتملت على عناصر فنيه مبالغ فيها مثل الأبطال الذين هم أكبر من الحياة نفسها والنهايات المتفائلة دائما، لقد كانت الكتابات تشبه بعضها تماماً وتعطى انطباعاً بأنها جاءت من مواقع فكرية واحدة، وحتى فى منتصف الخمسينيات عندما حدث تراجع نسبى عن «الواقعية الاشتراكية» استمر المبدعون فى التجمع معاً فمنهم من وقفوا تحت مظلة مايسمى «نثر القريةvillage prose وهى حركة أدبية تمتدح الفلاح والحياة الريفية أو نثر المدينةcity prose وهو نوع من الكتابة يعالج الاهتمامات المرتبطة بالحياة فى المدينة وايضا مااصطلح على تسمية نثر الحربwar prose وهى كتابات تعالج موضوعات ترجع للحرب العالمية الثانية مثل «الوطنية.. والدفاع عن الوطن»

والشجاعة.

ويقول «ماكانين» لقد كان الكتاب يلتصقون ببعضهم البعض من أجل الحفاظ على الذات ولو حدث وأعلن واحد منهم أنه يقف بمفرده كان الآخرون يهاجمونه «كيف يمكنك أن تقول شيئا كهذا.. لابد أن تكون مع أحد؟ وتلقائيا تستيقظ فيه غريزة الحفاظ على الذات..

غير أنه فى الأعوام القليلة الماضية برز اتجاه قوى بين شباب المبدعين يؤكد على رغبتهم فى التفرد الفنى وهذه المسألة قد كشفت عن الارتباك الذى يعانى منه النقاد السوفيت الآن والذى يرجع الى عدم قدرتهم على تصور قاسم مشترك بين هؤلاء المبدعين ولذا لجأ معظمهم الى التحدث عن المبدعين كمجموعات عمريه»، وفى بداية الثمانينات برزت مجموعة تضم كتابا مثل «ماكانين» و«كيرييف» و«برخانوف» و«كيم» و«لشتين» و«كيرشاتكين» و«كروبين» وآخرين- وأطلق عليها مصطلحforty yearold writers وهو مصطلح لم يعد دقيقا الآن لأن أعمار هؤلاء الكتاب تقترب الآن من سن الخمسين كما يتحدث النقاد عن مجموعة برزت على السطح قريبا يسمونهاwriters thirty year old.

وتقترب المجموعة الأولى «كتاب سن الأربعين» من تراث الأدب الروسى فمثلاً «مكانين أقرب الى تريفونوف وكروبين أقرب الى إيستافيف وليشيتين أقرب الى آيراموف، ألا أن السمات المشتركة فيما بينهم- رغم إنتمائهم لمجموعة عمريه واحدة- قليلة جداً وكما تقول «ناتاليا ايفانوفا وهى ناقدة أدبية وعضو مجلس تحرير مجلة «دروشبانارددوف «drushba norodov «ليس هناك موقف فنى مشترك يجمع بين هؤلاء الكتاب،وتردد نفس المعنى د. جالينا ببلايا وهى أستاذ فى قسم الصحافة بجامعة موسكو وناقدة أدبية «لاتوجد أى ملامح مشتركة لامن حيث عملية رسم الشخصيات ولا التيمات الدرامية لاشيئ على الاطلاق عدا مسألة العمر»

ما آراء هؤلاء الكتاب انفسهم؟؟

طبقاً لما كانين» والذى يعتبر قائداً وممثلاً لهذه المجموعة «كل مبدع له خط مختلف ومن المستحيل أن تتكامل هذه الخطوط أو تلتقى.. لقد جاء الوقت الذى أصبح كل مبدع يسعى الى تفرده ولقد تزامن هذا- ليس صدفة- مع مايحدث فى بلادنا الآن من عملية تحرر من القهر الشامل وكل ذلك يمثل بداية فقط لكن السير فى هذا الاتجاه أصبح واضحاً وجلياً وأصبح كل مبدع يمتلك الاستقلالية الكاملة ولم يعد ضروريا أن يتشبث المبدعون بالجماعات»

ويعد رفع الرقابة الصارمة من إسهامات البرستوريكا البالغة الأهمية لصالح الأدب السوفيتى. ويقول «لاكشين» أن الموضوعات الوحيدة التى مازال ينظر اليها كمحرمات هى «الأدب المكشوف raphyo jporn أو المعالجات الجنسية المثيرة والدعاية المباشرة ضد الحكومة السوفيتيه أو

الدعوة للعنف والتطرف وفيما عدا ذلك كل شيئ يمكن نشره ولم يعد مطلوباً من الناشرين أن يحصلوا على خاتم الموافقة بخصوص مايقررن نشره ولكنهم الآن يتحملون المسئولية كاملة، ويقول السيد «آند شبردايز» منذ عام فقط كان علينا أن نرسل كل خطط النشر الخاصة بالعام التالى الى لجنة النشر «لإعتمادها مقدماً»

إن عملية رفع تحكمات الرقابة تلقت استحساناً كبيراً من جانب المبدعين وهنا يقول «بايتسوخ» «لقد أزاحت البرستوريكا الحاجز الكريه بين المبدع والناشر هذا الحاجز الذى كان يمنع كل ماهو جديد وشريف » ثم يستطرد قائلاً «أنه الآن بالنظر الى الامكانات المتاحة يمكن القول أن الأدب السوفيتى يعيش فى حالة مثلى لم يشهدها منذ بداية العشرينات فلم تعد هناك كتابات غير مقبولة عدا الكتابات الرديئه، لقد أصبح من الممكن طباعة أى عمل ينم عن موهبة، إن ماحدث فى الأعوام القلية الماضية يعتبر قفزة خرافية.و يطلق «مكانين» و«فازيل إسكندر» على جو الحرية والمصارحة «العيد الكبير» ويقولون« أنهم ينشرون أعمالاً كانت ممنوعة قبل البرستوريكا، لقد شعر ماكانين بارتياح كبير بعد طباعة روايته «الضياع» التى ظلت على الرف سنوات عديدة ويقول اسكندر أن قصصا كثيرة له تجد طريقها الآن لم يكن لها أن ترى النور لولا البرستوريكا »

بالرغم من كل ماتحدثنا عنه فأن البرستوريكا لم تشكل طليعتها بشكل كامل فى الدوائر الأدبية بموسكو.ورغم التقدير الكبير الذى يحظى به جورباتشيف من جانب الليبراليين نظراً لاصلاحاته ولاسيما عملية الغاء تحكمات «الرقابة» إلا أنهم يطالبون باصلاحات أكثر ولقد كثر الجدل حول«اتحاد الكتاب»، يقول «بيبندر انكو» أن هذا الاتحاد هو منظمة لممارسة القهر ضد المبدعين» ويقول «بايتسوخ» pyetsukh أن الاتحاد هو جهاز بيروقراطى متضخم تحول الى آلة كريهة للمشاكل والخلافات الصغيرة ولاتختلف معظم آراء الكتاب باتحادهم لكنهم يتفقون على أن جذور تعاستهم لاتكمن فى الاتحاد كاتحاد لكن المسئولية تقع على عاتق المسئولين عن هذا الاتحاد الذين- على حد تعبير الكتاب السوفيت- يخنقون التدفق التلقائى للأدب بتوجيهاتهم التى لاتنتهى.

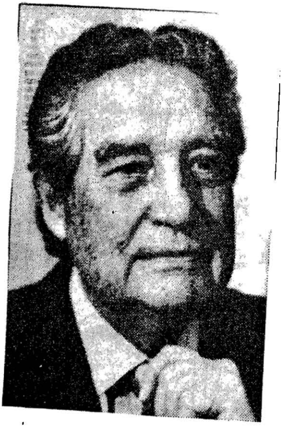
ولقد عبر المبدعون عن وجهات نظر متعددة ومختلفة فمنهم من يرى حل الاتحاد برمته وخلق منظمات بديلة ومنهم من يرى استبدالة باتحاد أدبى يقدم الدعم المادى للكتاب.

أما بخصوص الأساليب التى سيتبعها الأدب فى المستقبل هناك اتفاق عام يسود الصفوة الأدبية على أن النقد التاريخى الاجتماعى سوف تخف حدته وأن خطوط العالم الجديد الذى يسترشد بمبادئ المصارحة والبرستوريكا سوف تصبح أكثر حدة ووضوحاً ويأمل الكتاب والنقاد السوفيت أنه بعد أن يعاد تقييم الماضى وتكتمل هذه الظاهرة السياسية الجديدة التى يقودها جورباتشيف سيصبح الكتاب قادرين على تصوير الواقع تصويراً فنياً بكل تنوعه وأبعاده.. وتقول «نتاليا إفانوفا» أن عملية التحرر الداخلى للأدب السوفيتى ستأتى بثمار فنية جديد ويرى «زولوتسكى أن مرحلة «الميلاد الجديد» ستؤدى الى ظهور أعمال فنية مهمة ويؤكد «إيسكندر» على أنه اذا استطاعت البرستوريكا أن تمد جذورها فى الواقع الأدبى- وهو تيمنى ذلك - فسوف يكون لدى السوفيت أدب شديد الثراء..

أوكتافيوباث الحاصل على جائزة نوبل ١٩٩٠ :

مازلت أحيا فى قلب الجرح الطازج

ترجمة/ عبد العزيز السباعى



ولد اوكتافيوباث فى المكسيك عام ١٩١٤، وهو يعد واحدا من اهم شعراء امريكا اللاتينية واحد المثقفين والفنانين المناهضين للفاشية، ورفيق همنجواى، ومالرو، ونيرودا، واهرنبتورج اعضاء الألوية العالمية لمناصرة الجمهورية الاسبانية.

بدأ اوكتافيوباث كتابة الشعر فى سن مبكرة، وشارك فى تأسيس الدورية الأدبية «taller»، التى ضمت طليعة كتاب وأدباء أسبانيا والمكسيك، وأشتغل بالعمل الدبلوماسى فى الولايات المتحدة حتى عام ١٩٤٥، وكون علاقة حميمة مع اندريه بريتون وآخرين من الفنانين والأدباء والشعراء، وكتب خلال العام ١٩٤٩ متاهة العزلة «lalyrimth of soli-

tude».

«النسر أو الشمس «eagle or sum» عام ١٩٥١ تلك الأعمال التى أقتربت من السريالية فى قسماتها. وفى العام ١٩٥٥ نشريات «القوس والقيثار» «the bow and lyre» مقالات فى الشعر، وفى عام ١٩٦٢ أعتمد اوكتافيوباث كسفير فى الهند، فكانت فرصة ذهبية لتشرب الفنون والفلسفة الشرقية، وكتب مقالات فى الانثروبولوجيا ، وعلم الجمال، والسياسية، منها التيار المترد« AITERMATING CURRENT » فى الوصل والفصل «conjunctions, disjunctions»

وفى العام ١٩٧٠ ، درس باث فى كمبروج حتى عاد الى المكسيك فى عام ١٩٧١ ، وأسس مجلة «plural» التى اهتمت بالأدب، والنقد، والسياسية ، والتى كان لها تإثير بالغ فى الحياة العقلية لامريكا اللاتينية.

وترجع ينابيع اوكتافيوبات الشعرية ، الى الرومانسيين الالمان، خاصة نوفاليس «Novalis» والرمزين الفرنسيين نرفال «Nerval»، وتأثره بعصر الباروك فى اسبانيا إبان القرن السابع عشر، وانعطافه الشعرى نحو وردوورث wordsworth، وبودلير boudelaire، ورامبو Rimlaud مالارميةMallarme.

غير أن لاوكتافيوباث ملمحه الخاص الفريد ويتجلى ذلك فى محاولاته لاكتشاف الزمن، ومحاولاته فى الوصول الى ماوراء الثنائية dualism، فضلا عن إعلانه عن الطبيعة اللايدلوجية للشعر، فكتب ذات مرة «الشعر هو الصوت الآخر، ليس صوت التاريخ، أو اللاتاريخ. anti history ، ولكن هو الصوت الذى يقول شيئا محتلفا فى إلتاريخ»

الشارع

الشارع طويل. صامت
وأنا أسير فى إلعتمة،
أتعثر وأسقط،
أنهض،
أمضى مترنحاً،
أدوس الحصى الصامتة
والهشيم
وخلفى، واحد مثلى
يدوس الحصى والهشيم

يبطئ إذا ما أبطأت.
ويعدو إذا ماعدوت.
وأستدير،
ولاأحد.
كل شيئ معتم ومطبق
أدور، وأدور بين الأركان
التى تسوقنى أبدا الى الشارع
حيث لا أحد ينتظر
لا أحد يتبعنى
حيث أطارد واحداً يتعثر،
وينهض...
و«يرد» حين يرانى،
لا أحد

عشق

يستلقيان على النجيل
صبى وصبية
يمتصان البرتقال
يتبادلان القبلات
مثل موجتين تتبادلان الزبد
يستلقيان على الشاطئ
صبى وصبيه،
يمتصان الليمون
يتبادلان قبلاتهما،
مثل سحابتين تتبادلان الزبد
يستلقيان فى النفق
صبى وصبية.
صامتين بلا قبلات
يتبادلان صمتا بصمت...

المزار

الاسم،
ظله

الرجل	المرأة
المطرقه	الجرس
حركة الضم	حركة الكسر
البئر	البرج
الساعة	المؤشر
الوردة	العظمة
القبر	الدش
اللهب	النبع
الليل	الجمرة
المدينة	النهر
المرساة	الذورق

رحم الرجل
الرجل
جسد الأسماء
إسمك فى اسمى
فى إسمك أسمى
واحد يواجه آخر
واحد ضد آخر
واحد حول آخر
واحد فى الآخر
لااسم.

جسدان

جسدان وجها لوجه
موجتان فى الأزمنة.
وفى الليل محيط.

جسدان وجها لوجه
صخرتان فى الأزمنه
وفى الليل صحراء

جسدان وجها لوجه
جدران فى الأزمنة
رباط فى الليل.

جسدان وجها لوجه
نصلان فى الأزمنه
تومضان فى الليل.

جسدان وجها لوجه
نجمتان تهويان
فى سماء خاليه.

هنا

خطواتى عبر هذا الشارع
تدوي فى شارع آخر،
فيه أسمع وقع خطواتى
أمر عبر هذا الشارع،
الضباب وحده
حقيقة..

الفجر

أيد باردة مسرعة
تسحب ضمادات الظلام
أفتح عينى،

مازلت أحيا
فى قلب الجرح الطازج

كتابة

أرسم تلك الحروف
مثل الأيام
ترسم تصاويرها
تمر بها...
ولاتعود...

الصبا

وثبة الموجة..
أنصع..
كل ساعة..
اكثر أخضرارا
كل يوم..
إضغر..
موت...

تناغم

الى كارلوس فونيس

ماء مرتفع
بستان منخفض
الرياح فى الطرق
بئر هادئة
دلو ماء قذر..
يهبط الماء للشجر
تصعد السماء للشفاه.

غزلية

أكثر شفافية من قطرات الماء.
خلال عروق الكرمة المجدولة.
وأنا أبسط جسراً
من ذاتك الى ذاتك
يتطلع إليك
أصدق من جسد تسكنينه
مثبت في مركز عقلي
أنت خلقت لتسكني جزيرة...

الفجر

أيدي الريح وشفاهها
قلب الماء.
نبات الآس
مخيم السحب
الحياة التي تولد كل يوم
الموت الذي يلد الحياة
أفرك عيني..
السماء تمضي على الارض..

البعيد

الليلة البارحة
تلك الليلة
شجرة الرماد
كادت أن تقول
ولم تقل

هتاف

لايزال
لاليس على فرع الشجرة
في الهواء
لاليس في الهواء
في اللحظة..
الطائر الطنان..

فاصل حي

البرق أو السمك
في ليل البحر
والطيور
البرق في غابة الليل
عظامنا برق
في جسد الليل
إيه، ايها العالم
كل شيئ ليل
الحياة برق..

الطائر

صمت الهواء، الضوء، السماء
في شفافية الصمت
هجع النهار
شفافيه الفضاء
شفافية الصمت..
وضوء السماء الساكن
نعومة على النجيل
الاشياء الصغيرة بين الصخور،
تحت الضوء المتماثل،
كانت الصخور...

وأغنيه طائر،
وسهم هزيل
والسماء التى تهز جرح صدر فضى،
تهتز الأوراق
يصحو النجيل
واعرف ان الموت سهم،
تطلقه يد خفية.
وفى ومضة عين نموت..

صخر فطري

يترامى الضوء في السماوات المترامية
قطعانا مذعورة
ترتد العين تطوقها المرايا
مناظر هائلة كانها الأرق
أرض صخرية من العظام
خريف لانهائى
الظمأ الذى يفجر الينابيع اللامرئية
موعظة شجرة الفلفل الأخيرة فى الصحراء
أغلق عينيك وأصغ لأغنية الضوء
أذنك مأوى للظهيرة..
أغلق عينيك، أفتح عينيك
لاأحد... ولاأنت
فلاصخر.. لاضوء...

OCTAVIO PAZ
طبعة باللغتين الاسبانية والانجليزية
اعداد وترجمة تشارلى تاملينسون بنجوين ١٩٧٩
أشعار مبكرة ١٩٣٥-١٩٥٥

كتاب الأهالي

ثقافة
الهدم والبناء

مع الباعة كميات إضافية من



الأقباط
في وطن متغيّر

- هكذا تكلم البابا شنوده عن الماضي والحاضر والمستقبل
- النص الكامل للخط الهمايوني ووثائق الارهاب الطائفي
- لا مسيحية سياسية في مصر

تأليف د. غالي شكري

كتاب الأهالي سلسلة كتب شهرية تصدرها جريدة الأهالي

رئيس التحرير صلاح عيسى رئيس مجلس الإدارة لطفي واكد



عبد الحكيم قاسم

وداعاً عبد الحكيم قاسم

د. غالي شكري/ فاروق عبد القادر/ عبد الرحمن ابو عوف/ أحمد اسماعيل

الحفر عند الجذور

د. غالى شكرى

ليس عبد الحكيم قاسم ممن يتطلب عملهم المتابعة «التاريخية» لتبيان مدى «التطور» الذى اصاب العمل او صاحبه، بالاضافة الى اننى اشك فى صلاحية هذا المنهج اذا طبق على الابداعات الجديرة بتسمية الفن. اما الكتابات التى ماتزال «تتطور»، فان ارتباطها بالزمان والمكان هو ارتباط الاسير بالسجن، وليس ارتباط الزمان بمالك الزمان والمكان بصاحب المكان. وهذه الدرجة فى الكتابة هى مرحلة سابقة على الكتابة، وقد لاتأتى بعدها الكتابة أبداً وكذلك الامر مع «النقد» الذى يرصد ما يسمى بمراحل التطور، فانه يبتعد عن الافتراض المبدئى لاى نقد، وهو ان نسبية العمل الفنى فى التاريخ هى الوجه الآخر الملازم للظاهرة ذاتها، عنيت القيمة المطلقة الكامنة والتى يقود تحليلها الداخلى الى معرفة القدر الذى تجاوزت به حدود الزمان والمكان.

فى عباره اخرى فان التاريخ لاينفى المطلق، ولكن البيئة والوقت يصوغان الرمز النسبى فى كل عمل ادبى. وتشكل الخبرة والثقافة والموهبة عند الكاتب حجم العلاقة بين النسبى والمطلق، وبالتالى القيمة النهائية- الآن للعمل- والتى يمكن استنطاق الحكم بشأنها فى جيل آخر وعصر مختلف، لان هذه القيمة تتجدد حسب الطاقة الداخلية المتكونة من عناصر قد لايعى بعضها الكاتب نفسه ولانقاده المعاصرون له.

اقول ذلك، لان ارتباط اسم عبد الحكيم قاسم وقلة قليلة معه بمصطلح جيل الستينات قد يظلم العمل الذى انجزه، فعندما اطلقنا هذه التسمية كنا نستهدف التفرقة بين اجيال من الرؤى لابين اجيال من البشر. ولكن المصطلح قد استنفد اغراضه، وآن أوان التحرر من اعبائه. وعمل عبد

الحكيم قاسم فى مقدمة الاعمال التى تساهم فى عملية التحرر هذه من تعبير لم يعد صالحا كأداة اجرائية فى التقويم النقدى، ذلك ان كتابة هذا القاص لاتكتسب شرعيتها من نقطة الانطلاق بل من حالة الديمومة.

واقول ذلك ايضاً لان النسيج القصصى فى هذه الكتابة لايتصل ولا بأوهى الصلات، بما هو واضح غاية الوضوح فوق السطح من احداث الربع قرن الاخير. وانما ترتبط كتابة عبد الحكيم قاسم بالاعماق الغائرة لهذا الزمان، ارتباط العالم بالكتابة وارتباط المكان باللغة. اى أن الرجل هنا نقيض الوسائل والغايات، فهو أيضاً نقيض التسجيل الجميل او القبيح لجزئيات الصورة المكتملة قبل الكتابة. انه ليس صحفيا يكتب «الادب»، وليس «اديبا» يتقن بلاغة القلم. ولكنه لاينفصل عن جذور الاشياء لحظة واحدة. والحفر عند الجذور هو مهمة الباحث عن رؤى. كتابته اذن هى رحلته الى أصول الظلام ومصادر النور، وليست «عن» الرقعة التى اتشحت بالعتمة أو انكشفت بالضياء. هذه الرحلة مستويات من الوعى واللاوعى والحلم والكابوس، مستويات تتركب وتنبسط وتنداح وتتماهى، فهى رحلة فى اللغة والشعور والتفكير. لذلك كانت اللغة فى كتابة عبد الحكيم قاسم نقيض الطزاجة الصاحية ونقيض الارث المباح، لأنها ليست أداء تعبير ولاوسيلة توصيل، بل هى جزء لاينفصل عن كيان الرحلة وتكوينها.

وأقول ذلك أخيرا لأن جسد الكتابة عند عبد الحكيم قاسم يتشابه جلده أو اطرافه أو لونه مع ملامح الجسد غير المكتوب للقرية او المدينة او الانسان الذى نعرفه أو لانعرفه. ولكن روح النص فى هذه الكتابة لا شقيق لهاولاتوأم، لذلك يتحرك بها الجسد وينبض ويتنفس ويسلك على نحو مغاير كليا لأية كتابة أخرى.

لهذه الاسباب ارجو ان اكون مفهوماً حين اقول اننى لن اتابع مايسمى بالتطور فى كتابة عبد الحكيم قاسم دون ان يعنى ذلك عدوانا على التاريخ. كذلك فان مايعنينى هو عملية الحفر عند الجذور او الرحلة التى قام بها الكاتب دون ان يحسب الامر افتئاتا على نسبية الزمان والمكان.

ولهذه الاسباب ايضاً، فاننى لن اكون محتاجاً الى «الاستشهاد» بقصص جميلة كثيرة للكاتب، ربما يراها غيرى اكثر جمالاً من القصص القليلة التى اتناولها هنا.. فالحقيقة انه ليست لدىّ احكام تحتاج الى شهود، كما اننى لااستهدف فى الكلمات التالية تقديم او تقويم عمل عبد الحكيم قاسم، وانما ابتغى اقتراح اسلوب فى القراءة لايغنى باية حال عن اساليب اخرى، خاصة وان الكتابة التى نحن الآن بصدد قراءتها من الثراء بحيث تغرى بالمزيد والمزيد من المحاولات.

(٢)

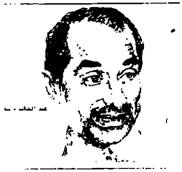
قبيل منتصف عام ١٩٦٧ كتب عبد الحكيم قاسم «حكايات حول حادث صغير» التى نشرتها «المجلة» فى عدد اغسطس من تلك السنة. كانت المجلات والصحف قد نشرت للكاتب الكثير من

الاقاصيص طيلة السنوات الخمس السابقة على هذا التاريخ، وقد ضمتها مجموعته «الاشواق والأسى» التى لم تظهر الاّ عام ١٩٨٤. ولست اعرف منطق الكاتب فى تقديم قصة على اخرى او الدافع الذى حفزه الى هذا التبويب دون ذاك.ولكن شعورا غامضا انتابنى بان عبد الحكيم قاسم تردد كثيرا فى جمع هذه القصص بين دفتى كتاب «الاشواق والاسى» وانه حسم الامر اخيراً من تصفية الحساب مع النفس والتصفية لاتعنى انتهاء المكابدة والمعاناة، بل العكس تعنى بدايتها. وقد خالجنى الشعور الغامض نفسه بان «حكايات حول حادث صغير» هى ضربة الفأس الاولى حول «الجذور» بحثا ملهوفا عن رؤى فى ظلام دامس من قبل ان تقع الهزيمة المدوية، وكان وقوعها سقوطاً لرؤية الاجيال السابقة مجتمعة، رؤية النظام الشامل للمجتمع والثقافة، رؤية القوام شبه الطبقى الزجاج الذائب فى براثن السيولة المائعة. وكم اغتاظ من اننى اقتصر هنا فى الكلام عن القصة القصيرة فالحقيقة ان كتابة عبد الحكيم قاسم لاتحتمل هذا التصنيف المتعسف، وهو كأى صاحب ابداع كبير، تدل عليه كتابته ايا كانت قصة او رواية او مسرحية او مرضاً او سلوكا، فكلها كتابة بالمعنى الاعمق لهذه الكلمة. وكم انا محتاج للقول بان «أيام الانسان السبعة» قد جسدت عبر الامتداد الزمنى غير. الموصول هذا «الانهيار» الذى اشير اليه خارج النّص، ولكن عبد الحكيم قاسم الذى يحفر عند الجذور فيخاطب اصول الاشياء ويحاور مصادر الظواهر، لايحكى لنا «عن» الانهيار او السقوط او الهزيمة التى يعرفها الجميع، والتى كان الجيل السابق قد وصل الى حد التنبؤ بها. وانما هو يخلق لنا لغة جديدة قادرة على مقاومة سحر الطزاجة اليومية ليسبر اغوار السر الكامن فى الاحشاء التى اثمرت. ولذلك فهو لايحتاج ايضا الى لغة الاقنعة او رموز الاستعارة الموروثة.

اللغة فى كتابة عبد الحكيم قاسم ليست معجم المفردات او التراكيب، وانما هى البناء ذاته، فالشخصية والحدث والموقف كلها مفردات، والمشاعر والافكار والاحلام كلها تراكيب، تتكون منها الالفاظ وطريقة السرد والحوار.. على عكس «الاسلوب» فى الادب السابق، حيث كان اللفظ والمعنى يحكمان المكبوت والمنطوق، ويكوّنان الشخصية او الحدث او الموقف.

فى«حكايات حول حادث صغير» يضعنا الكاتب امام الحاضر وجها لوجه، يحاصرنا بسبعة تجليات للموت. هذه التجليات اشبه بدائرة مكتملة يغلق فيها الماضى ابواب المستقبل. والمقصود بهذه التعبيرات «الزمنية» هو اكتمال الدائرة بحيث انها تفتقد الزمن.

أول التجليات هو «الفتاة العمياء» التى تقتعد الرصيف ترتل القرآن وتنتظر ان تلد لحظة الغادين والرائحين قرشاً يسقط فى حجرها. منذ البداية يستخدم الكاتب هذه الجملة «الجو مثقل بكأبة غريبة» ولاندرى ما أذا كانت هذه الكأبة قد استشعرها الرواى، او انه يفترضها فى الفتاة العمياء. ولكننا نفاجأ به يستخدم كلمة «الموت» كلما مرّ الناس دون ان يخرجوا من جيوبهم قرشاً، حينئذ يقرن الموت بالعقم، فيقول «تموت اللحظات دون ان تعقب». و «ماتت اللحظة عقيما من



غير عقب». ثم يقطع هذا التواتر السردى، ليختلف الايقاع من ترقب الفتاة للقرش الى انصاتها لهذا الهمس من رجل لامرأة «انا هموت». الصوت كعديد الندابة، ولكن الصدى فى قلب الفتاة «الناس يموتون كل يوم».

هذا الموت الملتبس لايجلو التباسه الحديث التليفونى القاطع فى التجلى الثانى «من عدلى الى الاسماعيلية» حين ينعى الناعى «اخوك مات». وكما ان الموت جوار بين من خانه متوجعا فى التجلى الاول ومن رأت.- هى العمياء- انه الامر الطبيعى، فان الموت فى الحكاية الثانية جدار بين الاخ العاقل الذى يجب ان ينام الليلة استعدادا لأداء الواجب، والأخ «نصف المجنون» الذى فشل فى دراسته ولم يحصل على شهادة وسرق مخازن الشركة لينفقها على أصحابة السيئين. حيدة الراوى تكسبها نظرة الأخ الذى تلقى خبر الموت مصداقية المفارقة. وعلينا ان نستجمع المفارقات المنسجمة، فما زال الموت- كما قالت العمياء امر طبيعى، لعله الآن اكثر من طبيعى لأن «الاخ» يحمل تبريره الشخصى، بعد ان حملت العمياء، لمن ليس اخاها، تبريره العام.

ويظل الالتباس قائماً «فى تلك الفيللا البعيدة»، حيث يموت كاتب المصنع الذى فصله «آلمخاطب» من الخدمة مثل ان يفصله الموت عن الحياة. هناك «مخاطب» دائماً، بالصدفة مرة واحدة وعمداً فى بقية المرات. والمخاطب ضد «الموت» دائماً، باستثناء مرة واحدة. مفارقة «المصنع» ان صاحبة «صعد من الحضيض الى القمة»، ولكن الحضيض لم يفارقة على نحوما، لانه ظل أمياً رغم امتلاكه للمصنع والفيللا والسيارة، هو السبَّاك الذى كان. لذلك يصبح «الكاتب» هو الخصم، رغم الاخلاق الطيبة والامانة. هذا من فوق السطح. ولكن الحفر عند الجذور، هو الخصومة مع الماضى من جهة والخصومة مع المعرفة من جهة اخرى. اما «الاخلاق» فليست خصما للسبَّاك الذى اصبح صاحب مصنع.

يتدرج بنا الموت الملبتس «عند بائع الاكفان». المفارقات المنسجمة تتوالى. نحن الآن فى منطقة الموت الملموس. الميت غائب، ولكنه حاضر فى الآخرين. عامل التليفون ومسجل الموتى والرجلان اللذان يشتريان الكفن والاسطى الخياط والرجل الصغير الذى يطلب كفنا مجانا بتصريح للدفن يقال انه مزور. هذا الحضور المتعدد للموت، هو حضور للميت الغائب صاحب الدكان عجلات ينشر السلام والتوتر. يقول عن الاسطى المتبرع بالخياطة «ولد طيب».. لهم الدينا..و ما لهم فى الآخرة نصيب»، وعن الذين يطلبون اكفانا بالمجان «بيجيبوا تصاريح مزورة».

ما العلاقة بين العمياء والأخ الشقيق وصاحب المصنع وبائع الاكفان، والعلاقة بينهم وبين الموت؟ عبد الحكيم قاسم لايجيب، ولكنه يحفر، يسأل مثلنا او يجعلنا نسأل مثله ونحفر.

عندما نصل الى «وجوه الزحام» يصل الالتباس الى الذروة، فالعربة التى تقل هذه الاسرة للعزاء توشك ان تكون عربة الموت، فهم موتى مع وقف التنفيذ، والماضى هو النافذة التى يطلون منها على هذا الحاضر المحاصر: كيف يمكن للسيدة آن تناول زوجة الفقيد خمسة جنيهات دون حرج؟ كيف يراها أولا يراها الناس وهى تفعل؟ ولكن «اصطداماً» بسيطاً انتشلها من الحلم لتكتشف رائحة الشارع الكريهة ولتتمنى الوصول الى فراء الخروف الابيض تحت قدميها. تتكاثف اللغة فى اوضاع متقاطعة تفضى الى الهروب من الموت الذى كاد والموت الذى كاد. هل من علاقة بين الشقيق المتزن، والسبّاك صاحب المصنع والسيدة صاحبة الفراء الابيض،؟ وهل من علاقة بين ما «يجب» ان يدفعة الثلاثة للموتى من الفقراء؟ هل من علاقة بين فقراء الامس اثرياء اليوم وبين الاغنياء بالموت لحُد التخمة؟

لايطرح الكاتب اسئلته هكذا، بل يحفر باللغة فى نسيج الحياة الهشة، عبر الهياكل المتزاحمة داخل الدائرة المحكمة الاغلاق، الدائرة التى يتلاشى فيها الماضى والمستقبل داخل الحاضر الذى يتسحيل زمنا خارج الزمن. هكذا ينتقل عبد الحكيم قاسم من منطقة الموت، الى الميت نفسه فى «لن يعود ابداً» لاتحتاج الخصومة آلى اقنعة. الميت و «الكاهن» وجهاً لوجه. الكهانة حالة، وليست وظيفة دينية. حصل الرجل على تصريح الدفن، ولم يعد امامه سوى غسل الجثة. وللمرة الاولى يلقى الموت هذه العناية القصوى بالتفاصيل الرثة. ليس هذا الجثمان «ميتا»، وانما هو «الميت». وليس هذا الرجل سوى «الكاهن». الكاهن والموت وحدهما. يخرج الناس من الدائرة. يستحيل الموت مسيحا مغسولاً بالماء الدافىء. انه الغياب المطلق دون رجاء. نسبية «الجسد» تستدرجه الى المطلق حيث يختلط الازل بالابد فى حلقة سرمدية من الحفر المتصل فى عمق الاعماق. هناك، حيث يصبح الزمان نوعاً من المكان والمكان نوعا من الزمان، يسمّى الناس هذه «الحفرة» باللحد. وفى «عن الذباب» خاتمة القصة التى افتتح بها عبد الحكيم قاسم مشهد البحث عن رؤى، نلمس انقاض الرؤيا التى كانت لمس اليد دون ان نتفجع، بل نحاول ان نولد.

فى وداع عبد الحكيم قاسم:

عن أيامه.. أيام الانسان

فاروق عبد القادر

وهذا نجم آخر من نجوم الستينات يهوى محترقاً بعد صراع مُضنٍ مع الضلام والمحاق. بعد أمل دنقل ويحى الطاهر ومحمود دياب وضياء الشرقاوى وسواهم، ينطفىء نور عبد الحكيم قاسم:

ولد وعاش فى قرية صغيرة (المندرة) الى جوار طنطا (١٩٣٥)، وظل يحملها فى قلبه مهما نأت به السكك، جاء القاهرة فى الخمسينيات حيث عمل فى عدد من المهن الصغيرة، وعرف الحياة فى أحيائهاالفقيرة، قبل أن يكمل دراسة الحقوق فى جامعة الاسكندرية (ويحصل على شهادتها، متأخراً، فى ١٩٦٨)، وعرف عبد الحكيم تنظيمات اليساريين منذ أول شبابه، ودفع ثمن هذه المعرفة سنوات قضاها بين السجون والمعتقلات (فى يناير ١٩٦١ إلى مايو ١٩٦٤)، بدأ نشر قصصه القصيرة بعد منتصف الستينيات، وفى نهايتها نشر روايته الطويلة الأولى (١٩٦٩).

وفى أول ١٩٤٧ خرج عبد الحكيم قاسم وسط موجة الخروج الأعظم التى اجتاحت الكتاب والمثقفين المصريين: الى ألمانيا (الغربية) حيث أقام وعمل وتعلم ورأى. وحين عاد فى يوليو ١٩٨٥ وجد واقعاً متغيراً: الواقع المصرى- فى وجوهه المختلفة- اختلفة توجهاته الرئيسة، ودار دورة شبه كاملة، وعصبة الستينيات رحل منها من رحل وصمت من صمت، وليس على المذاود غير شر البقر، ولم يُطق صبراً. وكان عليه آن يجد عملاً يهيء له مايكفيه، وأن يجد ناشرين ينشرون كل ماكتبه خلال غربته الطويلة، وأن يجد مكاناً لائقاً به فى واقع ثقافى هجينى،

مختلط، والتوت به السكك: طاقة هائلة محتبسة تقف أمام انطلاقها فى مساراتها الصحية والصحيحة سدود وعوائق.

كان عبد الحكيم مزيجاً فريداً من العنف والرقة، من الغضب والرضى، من الاندفاع والاستكانة كان نموذجاً رائعاً لفلاح الدلتا الصغير، الذى خرج الى المدينة، ومن ثم الى العالم الكبير. لكنه ظل هو هو: فيه شهامته. «جدعنته» واندفاعه، وفيه مكره ودهاؤه «ملاوعته» كذلك. وهو فى كل أحواله- مقبل نهم على لذائذ الحياة، يطلب حقه المشروع فى الطعام والشراب والسهر والسمر، واطفاء لواعج الجسد، وبلّ أشواق الروح.

وكان أن ضاق الجسد بعرامته، وبثقل مطالب العقل والنفس، فخان صاحبه فى بعض الطريق: فى ١٩٨٧ بدا لعبد الحكيم أن يرسح نفسه لعضوية مجلس الشعب. وبذل جهداً شاقاً فى الحركة والطواف بالقرى والحديث الى الناس، وخاض مناقشات عنيفة مع أصحاب التيارات التى ترفع رايات الدين، ولم يحتمل الجسد هذا كله- وكان جسد فلاح قوى صبور- فناء به، وسقط عبد الحكيم بجلطة فى المخ فى ابريل من تلك السنة. ترك المرضى آثاره فى الجسد، لكن ما تركه فى العقل والنفس كان أمر وأقسى زايد الكثيرون على مرضه وباعوه لمن يملكون وهم الشفاء. ولكن: أنىّ للجسد الكسير أن يستعيد صلابته، وأنىّ للروح أن تستعيد جسارتها واقبالها على الحياة؟

داخلت المرارة، وشيىء من اليأس والسخط نفس عبد الحكيم، ومضى الواقع ينصرف عنه، حتى كاد أن يضيق بالناس، وأن يضيق به الناس.

وليل الثلاثاء الماضى (١١/١٣) كانت النهاية، ورحل عنا عبد الحكيم.

ترك عبد الحكيم قاسم حصاداً ليس قليلاً: ثلاث روايات: أيام الانسان السبعة، ١٩٦٩ «و محاملة للخروج، ١٩٨٠»، ثم «قدر الغرف المقبضة، ١٩٨٢»، وعدداً من مجموعات القصص القصيرة: «الأشواق والأسى، ١٩٨٤» و «الظنون والرؤى، ١٩٨٦»، و «الهجرة الى غير المألوف، ١٩٨٦». وفى شكل يتوسط القصة الرواية قدم عبد الحكيم «الأخت لأب» و «سطور من دفتر الأحوال» ١٩٨٣. و «طرف من خبر الآخرة، ١٩٨٦»، وله تحت الطبع مجموعة أسماها، ديوان الملحقات «لعلها تضم بقية الأعمال التى لم تشملها تلك المجموعات.

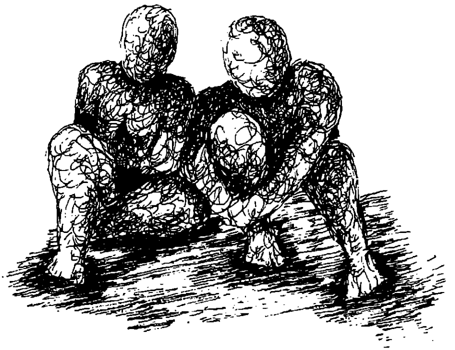
وقد نلاحظ هنا أن أغلب أعماله قد كتبها وهو يعيش خارج مصر، وأن سنة واحدة عقب عودته، هى ١٩٨٦ شهدت صدور ثلاثة من أعماله معاً. الملاحظة الثانية هى أنه قد مال نحو شكل القصة القصيرة- الطويلة أو «الرواية القصيرة»، ووجدها هى الأقدر على نقل رؤاه، وتوفير إطار يجمع امكانات القصة والرواية معاً.

عندى، وعند الكثيرين من عرفوا أعمال عبد الحكيم وتابعوها، ماتزال روايته الأولى» أيام الانسان. «قريبة للقلب، وعملاً من أهم أعمال الأدب المصرى الحديث: فقد ظلت للقرية المصرية- منذ كتب هيكل روايته «زينب، ١٩١٣»- إطاراً فارغاً يدلق الكتاب داخله مايشاءون من أفكار ورؤى: هى فى «زينب» ذاتها إطار تدور داخله تناقضات البطل: بين العقل والايمان، بين تعاطفه مع عمال الزراعة وعمله ملاحظاً لصاحب الأرض يستصفى جهدهم، بين حبه لزينب الأجيرة الجميلة وعزيزة التى تنتمى لذات طبقته ثم هى فى «عودة الروح» مجرد تفاصيل تتجاوزها عين الحكيم إلى رؤية صوفية ترى الفلاح سعيداً ببؤسه وجهله، يعمل كأنه يتعبد، ويتألم كأنه يقدّم قرباناً للآله، ويشارك بها ثمه فى مكان واحد لأنه مازال مؤمناً بالتآخى بين الحيوان والانسان «وعلى ضرع البقرة الواحدة يتزاحم الطفل والعجل الرضيع، وهى تعطى كلاً منها بمقدار..»، وهى فى «دعاء الكروان» جزء من الاطار المادى تدور داخله مأساة ذات طابع أخلاقى وعقدة باريسية مستوردة، هى مأساة الفتاة الساعية للتحرر، تصطدم بالتقاليد القديمة والفهم الغبى لمعنى الشرف، فيكون السقوط ثم القتل. والبيئة تستخدم عند طه حسين استخداماً فنياً جيداً لكنه إضافى: انذاراً بالفجيعة المرتقبة حيناً، وتعميقاً لاحساسنا بها حنياً آخر. وتدور معظم أحداث «ابراهيم الكاتب» فى الريف. لكن المازنى ضائق بالريف وأهله، يتعاطف مع الطبيعة تعاطفاً زائفاً ويعجز عن التعاطف مع البشر فيقولها بأفصح لسان: «قبح الله الريف وأهله»!.

فى كل هذه الأعمال، ليست القرية مقصودة لذاتها، هى مجرد اطار من الأشياء والأشخاص والأحداث، يراها البطل«الرومانسى» فلا تلتحم بنسيج عمله، انما تظل المسافة بين الطرفين قائمة، ولايمكن أن يكون الأمر غير ذلك، فهؤلاء الكتاب- على المستوى الفكرى- هم المؤمنون «بالعدل الاجتماعى»، ويكشف بؤس الفلاحين من أجل رفعه عنهم، بالتعاطف والمسح على رؤوس الفقراء والجوعى.

ثم عرفنا أعملاً لجيل تال لجيل تصف القرية كما تراها عين ابن المدينة، ويتخفى الكتاب فى ثياب المهنيين، فتراها بعين وكيل النيابة أوضابط النقطة أو معلم القرية أو طبيب وتسود نغمة باطنية- خفّية أو واضحة- من الشعور بالاستعلاء لايبرأ منه أبناء المدينة هؤلاء، رغم أن معظهم من القرية خرج، لكنه عاد إليها وقد تبنى عقلية طبقة أخرى واحساسها ومسلكها حتى رواية «الأرض» على ريادتها فى تصوير جوانب القرية المصرية. لم تسلم من موقف ابن المدينة ازاءها. أعمال قليلة ليوسف ادريس فى مجموعاته الأولى تتناول القرية حيث هى عالم كامل قائم بذاته، له همومه المادية وأشواقه الروحية، تستطيع العين أن تتجاوز ظاهرة المألوف لتصل إلى أدق تفاصيله وخفاياه، وترسم منها شخصيات وأحداثاً، تنبض بانسانية الرؤية وصدق التعبير (راجع مجموعاته الأولى: أرخص ليالى، أليس كذلك؟ حادثة شرف، على التوالى).

إنما فى هذا الضوء تكتسب رواية عبد الحكيم قاسم أهميتها الأولى: هى عمل موهوب بكامله



للقرية المصرية مدّ الكاتب عشرات الأعين والآذان ليرى ويسمع- ثم يسجّل- مايدور بين الرجال يوم «الحضرة» ومايدور بين النساء ويوم الجبيز»، مايجرى أمام أبواب الدور فى العصارى، وعلى الأفران الواطئة فى ليالى الشتاء، وفوق المصاطب والكيمان فى ليالى الصيف المقمرة. يرى كل شيء ويسجله، حتى كادت بعض فصول روايته (الثانى بوجه خاص) أن تصبح شبه دراسة، أنثربولوچية» لأنماط الحياة فى قرية مصرية من قرى الدلتا، والطقوس التى تنم عن ممارسات خاصة بشؤون البيت وتربية الطفل وممارسة السحر واتقاء الحسد.

لكنها ليست قرية ساكنة، بل قرية فى حالة حركة، تموج بالحركة، حركة تأخذ شكل دوائر صغيرة متعاقبة، لايرتبط تتابعها بزمان أو مكان، لكن له منطقه الخاص، ويتفتح العالم فى وعى عبد العزيز الصغير كلما تقدمت الحركة فى الرواية: هو فى أول فصولها مأخوذ يتمنى لو دامت للأبد هذه الأمسيات الحلوة المليئة بالبهجة والأذكار، ثم هو فى فصولها الأخيرة- وبعد أن تبلغ الحركة فى الرواية ذروتها- ضائق بأهله وخرافاتهم وأوهامهم، يختار مصيره ثم يتقدم نحوه واثقاً وممتلئاً بعد أن تقوض العالم القديم وانهارت دعائمه.

وقد اختار عبد الحكيم قاسم أن يدخل عالم القرية من باب رحب لم يطرقه طارق: حضرة الدراويش واخوان الطريق ورحلتهم السنوية لزيارة مقام السيد البدوى فى طنطا.وهو اختيار ذكى

وموفق، استطاع به الروائى أن يستخلص لنا عالماً كاملاً من قبضة الصمت والعدم (فهو عالم منحسر امام خطو لضياء والتقدم)، وكانت آية تفرده أنه نجح فى الارتفاع بهذا العالم الخاص والمتفرد لآفاق اكثر انسانية وشمولاً، حين جعل من عالم الحضرة وأشواق الرجال المتجهة صوب الزيارة طقساً تمارسه جماعة انسانية بكاملها: الرجال المسافرون، والنسوة القاعدات فى الدور، والرجال القاعدون لجدب اليد وشواغل الحقل، حتى الأطفال والمرضى والعجزة.. من أجلهم تقرأ «الفواتح» أمام المقام ويبتهل المبتهلون، ويعود الرجال فى أيديهم قطع الحلوى واللُعب وشيلان الحرير.

هو طقس جماعى، تتحقق فيه ذات الجماعة، ويذوب الواحد فى الكل فلا يعود متمايزاً عنه ومن أجل ممارسته، يتحمل الرجال الألم والمشقة والمهانة، ومن أجله- ومايرتبط به من أخوة الطريق تتبدد الأرض التى ملكها الحاج كريم قطعة بعد قطعة. والحاج كريم. الشخصية الرئيسية فى الرواية- يرتفع لمستوى «الأب الرمزى» الذى كانت تعرفه القبيلة قبل أن تنقسم لبطون وأفخاذ. الاب المهيب القوى القادر، يعرف كل شىء ويحيط بكل شىء» رب الأسرة الممتدة يبسط ظله الفارع على النساء والصغار. لكن فيه ضعفاً «سقطته»: «إخلاصه لاخوان الطريق وحرصه على أن يوفر لرحلة الحج ماتستلزمه، ولو أنفق عياله. ثم هوليس درويشاً كسولاً كما قد يتبدى لعينى كاتب من أبناء المدينة، لكنه فلاح قوى وقادر، يقضى سحابه يومه فى عمل شاق ومضنى هذا الأب: الجهم القاسى حين يحرث الأرض، أو يذبح البهيمة أو يؤدب الزوج والولد، حنون عطوف تندى عيناى بالدمع لذكرى مودة قديمة، ضعفه وقوته فى إخلاصه لاخوان الطريق، وعذابه فى هذا الحنين الى السفر، والشوق للتجوال، فى توقه الانسانى العميق لأن يتجاوز حيزة الضيق فى المكان والزمان، إلى عالم آخر لانهائى، يفجر الأشواق ويزحم القلوب بالوجد.

ومن حوله تتوتر حركة القرية نحو المدينة. السفر شوق ولقاء، خوف ودهشة وأكتشاف، وقبة السلطان مركز العالم، فكيف سيكون اللقاء بين القرية والمدينة؟ هذا اللقاء- يكوّم عبد الحكيم تفاصيله فى الفصول الرابع والخامس والسادس- من أثمن ما فى روايته. القرية المضطهدة التى تثقل عليها المدينة وتتناءى عنها، فتخطف بناتها للخدمة فى بيوتها، وفتيانها للتعلم فى مدارسها، ومن ثم الانفصال عن أهلها بالفعل والقول، ربما ليصبحوا من هؤلاء العساكر أنفسهم الذين يتلقون أهل القرى بالعصى حالما يرونهم، وأهل المدينة هؤلاء- فى كل الحالات- يسخرون منهم ويزرون عليهم، ويطاردهم الفتية الشطار فى الشوارع والحارات بالهزؤ والعبث. رغم هذا كله تفرض القرية طقسها الاحتفالى على المدينة، وينتشر القادمون من القرى حتى أدق الأوعية والشرايين فى جسدها، ويجرجرون بغالهم على وجهها. قد يقوم بين بعضهم وبعض أهل المدينة مايشبه المودة، فما المدينة-فى نهاية الأمر- سوى جزء خرج من القرية ثم تمايز عنها، لكن العلاقة بين الطرفين تظل- فى جوهرها- علاقة بيع وشراء، عرض وفرجة، مقيم وعابر. وتعدم العين المذعورة- رغم هذا كله- أن تجد فيما تراه مادة تقلب البطن من الضحك » ضاحكة تلك الحكايات

حقاً. لكن فى الكلمات آثار القهر»:.

ويزداد وعى الصبى تفتحاً مع تقدم الحركة فى الرواية، حتى يبلغ قمته وقمتها فى الليلة الكبيرة، وتتراكم مئات التفاصيل التى يراها فى المدينة، وفى بيت «الخدمة» الذى اكتروه ليقيموا فيه الأذكار والحضرة، فيرى جسداً ضخماً ينتشر فى المدينة بلا عقل ولاهدف، ويتكشف له كل شىء فى ضوء جديد: صانع الرقى يبيع الحروف المقلوبة للمأفونين الذين يحملون أطفالاً معلولين، سليل رسول الله يتفل فى أفواه الأطفال ويمسح جباههم، الرجال متحلقون حول الطعام يلتهمونه فى بهيمية غريبة ويلوثون أيديهم وذقونهم وثيابهم» وانفجر فى صدره سخط عارم- بداله مفاجئاً: «- أمم من غير عقل.. من غير تفكير. أمم بتدوس زى البهايم.. مش عارفين رايحين فين.. مش عارفين جايين منين..».

تلك كانت قمة صحوه. تحطم العالم القديم فى وعيه قبل أن يتحطم فى الواقع الموضوعى: سقطت أسطورة الجوابين الذين تطوى تحت أقدامهم المسافات، ويمدون أيديهم فيمنحون البرء للمرضى، ويملأون الضروع باللبن. ثم يموتون فيولد النور. تحطمت صورة الأب الرمزى حين جرؤ الابن على اسقاطه من عليائه بالتمرد فى وجهه وتسفيه حياته، وتحطم كذلك حبه الطفولى البرىء حين اندس بين الأجساد النائمة، وتحسس جسد جبيبته ثم التصق بها وقبلها مرة ومرة، لكنه فتح عينيه فجأة فوجدها تنظر نحوه بثبات، وفى عينيها الدموع. قام متثاقلاً يمشى بين الأجساد النائمة حتى خرج.

وصفق وراءه باب العالم القديم.

ما يأتى بعد ذلك ذو أهمية تالية فى «أيام الانسان السبعة» يتقوض هذا العالم فى الواقع وتتداعى أركانه، واقع الفقر والمرض وفقدان البصر والأرض والمكانة. تتحقق الفاجعة ويسقط الحاج كريم مريضاً بالشلل، لكن الشوق فى عيونه لاينطفئ يظل الى الطريق المحطة مسيرته اليومية يقطعها مهدماً متوكئا على عصاه، ومعذباً بهموم روحه المتوثبة وتوقه الانسانى من جانب، وقسوة واقعة وجفاف نبعة من الجانب الآخر. ورفاق الطريق كذلك تخطفتهم الحياة بهمومها اليومية أو أصبحت الامهم ملهاة مكرورة، لاتسلى أحداً ولايعنى بها أحد.

ما صورة العالم الجديد الذى يخطو نحوه البطل بعد أن وعى واختار؟

لسنا نعرف عنه سوى أن عالم الحياة اليومية والرجال الخشنين الغلاظ، صخّاب بالحديث والضحك والشتائم، عالم الراديو الذى يدلق الأخبار بغير انقطاع، والضجيج الذى لايهدأ حول السياسة والجمعيات التعاونية والاقطاع والظلم وكينيدى وخرشوف..

بينهم ينغمس البطل. فى قلبه مثلما فى قلوبهم من ألم وغضب ومرارة، إليهم ينتمى، ومع

أيديهم يمديده لصنع عالم تغوص قدماه فى الطين بلاتها وبل مسربلة بالوهم والخرافة.

تلك القرية ظل عبد الحكيم قاسم يحملها فى قلبه أنى رحل، ومن معينها الخصب استوحى أهم أعماله، معظم قصصه القصيرة والطويلة ولن يتسع لنا المجال- هنا والان كى نقف أمامها بتفصيل وأناة، لكننى أجد الاشارة ضرورية الى روايته القصيرة، المهدى، (كتبت فى ١٩٧٧، ونشرت فى مجموعة الهجرة إلى غير المألوف): هذا الصانع القبطى المعدم ينقض عليه قوم غلاظ قساة القلوب أصواتهم عالية، جوفاء مثل قلوبهم وطبولهم. وباسم هداية الرجل الدين يذبحونه ذبحاً. والنهاية التى تنتهى إليها هذه القصة الرائعة ستبقى مع قارئها طويلاً، هى من أجمل ماكتب عبد الحكيم وهى رؤيته لتلك القضية المطروحة دائماً فى الواقع المصرى: فهم الدين فهماً خاطئاً والعمل على قهر الآخرين باسمه، يمارسه قوم سعدوا بجهلهم وجمودهم وانحرافهم، وأغلقوا مشاعرهم ومداركهم، وأطفأوا- بارادتهم وحدها- مصابيح الضوء التى خلقها الله للناس!

وبعد عشر سنوات من كتابتها، كان عليه أن يخوض الصراع بنفسه ضد أولئك الذين قتلوا «المهدى»!. فى «المهدى». كما فى «الأخت لأب» و «طبلة السحور» و «سطور من دفتر الأحوال» و «طرف من خبر الآخرة» وسواها، كان عبد الحكيم قاسم كاتب القرية المصرية بامتياز واقتدار.

عبد الحكيم قاسم كان صديقى، آلمنى رحيله، سأفتقده طويلاً.. فوداعاً يا «حكيم».

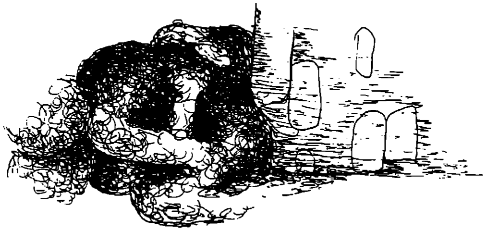
أحزان الرواية.. وعبد الحكيم قاسم

عبد الرحمن أبو عوف

تحزن الرواية العربية لفقدانها فارسا نبيلا من فرسانها هو الروائى عبد الحكيم قاسم أبرز كتاب جيل الستينات المجيد الذى أحدث تطويرا وتجديدا فائق الحيوية فى مسار الرواية العربية المعاصرة

* ولعل نظرة شامله لكلية اعماله (ايام الانسان السبعة) و(محاولة للخروج) و(المهدى) و(رجوع الشيخ) و(الأخت لأب) و(قدر الغرف المقبضة) و(الاشواق والأسى) و(الظنون والرؤى) و(الهجرة الى غير المألوف) (وطرف من خبر الأخرة) لتؤكد عذابات بحثه الدائم المضنى عن رؤية ذات شمول حى للحظة مختارة اونوع من الكشف يسجل بحروف شفافة داخل الوجود العينى المعيش على المستوى الواقعى لريف طنطا حيث صاحب الخطوة والطريق القطب (السيد البدوى) يهيمن على حياة واحلام الفلاحين البسطاء فى سعيهم بين البيت والحقل والقبر بين الحياة والموت، بين التجدد والعدم، بين المحدود واللانهائى

وكل ذلك يؤكد ان التصوير والوصف والسرد وتكوين الصورة الذى كان موضوعيا فيما مضى فى الرواية الواقعية التقليدية قد صار يخضع هنا لفرحة ودهشة وبكارة (الرواى) البطل ولأحكامه المسبقة ولمزاجه ولنظرته الخاصة، غير ان البطل هنا ليس الذات المتوحدة المتعالية المغتربه عن عالم ودفء العشيرة والاهل والمخيلة الجماعية، فلم يعد فن الرواية عند «عبد الحكيم قاسم» يقوم على الوصف ولا على التخيل، بل بخلق خرافة كثيفة معتمة حيث تشعر ايضا بمقاومة



الحقيقة وامكانها كما تشعر بالحمى الاولية وإمتلاك الفكر المتكبر الذى يريد أن يعطيها معنى، أنها رواية تعبيرية ورمزية بكل معنى الكلمة- ذلك أنها تشابه فى المدى القائم بين الحقيقة العامة والحقيقة الجوهرية، بين الوجود والماهية، بين العالم المعاش وعالم الفكر المثالى، بين العينى والمتخيل، فلبست الرواية هى الحياة المألوفه ولا المثال بل علاقتهما التى لاتنى تتمحص.

ولقد كانت روايته الأولى الفذة (أيام الانسان السبعة) بداية الثورة الجديدة للرواية عند جيل الستينات فى تحطيم أقانيم الشكل الروائى التقليدى فى الغرام بالوصف ورسم الشخصيات والأنماط، والوحدات الثلاث حيث البداية والعقدة والنهاية، لقد تخلصت من الرواية الواقعية المستوفية الشروط، وقدمت الواقع فى حضور وركزت عدستها التحليلية على اللحظة الانية وفجرت تناقضات الواقع للكشف عن المستقبل،

إنها تصوير وتجسيد ورسم لطقوس الأيام السبعة للاستعداد للاحتفالية الشعبية التى تقام لمولد سيدى الشيخ السيد البدوى قطب طنطا، وهى تستعير مادتها من أهازيج واوراد واذ كاد طرق الصوفية، وهى تقدم عالم الفلاحين البسطاء فى ريف طنطا وهم يتحدثون عن الطهر والنقاء والبراءة فى سيرة صاحب الطريق السيد البدوى.

ويقدم هذا العالم من خلال رؤية وعقل ووجدان الطفل (عبد العزيز) طفل القرية المصرية ،

والزمن فيها يدور خلال سبعة ايام هى رمز لأيام خلق العالم، انها توحد بين المألوف والعادي والأبدى، والزمن فيها هو زمن الرجوع والاحلام والرؤى المختلفة فى عالم ليسمو عن وضاعة ودناءة الواقع المحدود.

والموت محور أساسى فى أعمال عبد الحكيم قاسم، الموت كعبث، كقدر محتوم .. كمقابل للحياة، نجده فى قصته (الموت والحياة) وتبدأ على لسان الراوية (الملجأ القديم.. الى هنا كنت أهرب من وندة الظهيرة فى الخارج من الرعب الكامن فى العلاقة بين شمس الظهر والاشياء، علاقة صامتة مفعمة بهزيم مزلزل. كنت حينذاك طفلا، ولقد كبرت، لكن الرعب مازال كامنا فى مخ عظامى اتراه تسلل الى من صمت الظهر أم من صمت الليل أم من صمت الظواهر اذا نزل الموت يمشى يبصم خطواته على حطب عرائش الدور عابرا الى البيت المعلوم، خفيا عن الدنيا مرتجف به قلب الدنيا، يلجئ رؤوس الكلاب الى وسائد سواعدها مرغمة تحول اعوالا ذليلا). وفى روايته الاخيرة (طرف من خبر الاخرة)يقلب (الحفيد) البصر بين العزبة (هنا دار الذين ماتو وهناك دار الذين لم يموتوا بعد ومن البيوت هناك تصنع القيود هنا، وذلك الصمت الموحش المسيطر مصنوع من نشيج تلك الوحشة الضارية اطنابها فى عقول الأحياء)

وكل ذلك فى لغة مكثفة محملة بالصورة والرمز، لغة تنحت من التراكم الحضارى والميثولوجى لوجدان القرية المصرية تحتوى فى لمحة واحدة أرقى مافى الفصحى والعامية المصرية من تعبير غنائى ذى إيقاع موسيقى حزين يضفى على الوجود والأشياء حياة وحسا وشاعرية ومعنى ، وهى فى النهاية مفردات جمالية لرؤية صوفية ووثنية فى نفس الوقت

الرحمة لعبد الحكيم قاسم.. فقد بدأ جيلنا يتساقط من قسوة هموم ماعشناه من قلق واحباط وانهيار لاحلامنا التى هى احلام شعبنا.

عبد الحكيم قاسم

طرقات على أبواب الشيوعيين والصوفيين ومجلس الشعب!

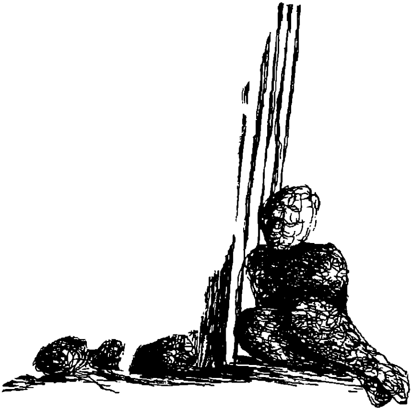
أحمد اسماعيل

مات عبد الحكيم قاسم الكاتب والقصاص والروائى بعد أن أضنتنا البحث عن اليقين: فى الشيوعية والاسلام والصوفية والكتب الصفراء وأناشيد «الموالد»!

مات عبد الحكيم بعد أن نهشت أعماقه «الظنون» فلم يعثر على ملامحة فى قريته أو فى السجن أو فى المانيا الغربية أو فى سرير الأبيض!

فى شبابه اعتنق الشيوعية، وعرف منظماتها السرية، وذاق مرارة السجن وهو ان الحبس الانفرادى.

وفى تلك الفترة اليانعة من حياته كتب رائعته الأولى «أيام الانسان السبعة»- حول ظاهرة مولد السيد البدوى بطنطا، وانقسم النقاد الى فريقين : الأول يرى أن الرواية محاولة واقعية جريئة لاقتحام ظاهرة اجتماعية ودينية مسيطرة فقد أراد الكاتب أن ينفذ لاعماق الظاهرة ويتعرف على قوانينها النفسية والبيئة، ومن ثم فهى رواية «واقعية » فذة أما الفريق الآخر فقد رأى فى الرواية «عملا رجعيا » لأنه يمجد اكثر الظواهر الاجتماعية تخلفا ، «فالمولد» طقس شعبى ينتمى للشعوزة والدجل والجهل- ومن ثم فالرواية تفتقر الى «النظرة العلمية» فى اختبار الواقع وملامسته.



وكان عبد الحكيم قاسم يرى أن روايته لاتتعامل مع «طقس شعبى» أو «ظاهرة»- فالمولد ليس «سوقا » يتجمع فيه الناس- بل «حياة» كاملة فيها قيم وأعراف ودساتير غير مكتوبة، وضحايا!

واستمر عبد الحكيم يكتب- فاصدر روايته الثانية «محاولة للخروج» يكشف من خلالها طبيعة الصراع الحضارى بين الشرق والغرب فى النظرة الى المرأة.

كان عبد الحكيم فى هذه السنوات لايزال يساريا- الا أنه ظل يتعذب في أعماقه، ويحاول أن يقبض على مفاتيح واضحة للواقع المضطرب من حوله

ونجحت المحاولة الثانية، وكتب روايته القصيرة الفذة «المهدى»= يروى فيها قصة ذلك الرجل المسيحى الضئيل الذى نزل الى قرية مصرية تسيطر عليها جماعة الاخوان المسلمين- فاستقبلوه بالترحاب والكرم الزائد وراحوا يدعونه الى دخول الاسلام- والرجل المسيحى فى حيرة من هذا

الكرم الا انه خائف منهم وحيد بينهم- والجماعة لاتكف عن محاصرته، ويستسلم الرجل لدعوتهم، وتبتهج القرية بدخول المسيحى الوافد فى حظيرة الاسلام.. وعند باب المسجد يسقط المسيحى الخائف ميتا قبل اعلان اسلامه رسميا!

لقد أراد عبد الحكيم أن يكشف عن أساليب الاحتواء حتى لو اتخذت أشكال الكرم والترحاب- فالكرم المبالغ فيه صورة من صور القهر، ووسيلة ماكرة لاقتحام الناس والعصف بهم.

ومرة ثانية يتعرض عبد الحكيم لحملة نقد عاتية بعد نشر هذا العمل فى بيروت، ويفشل فى نشرها فى مصر الا بعد ذلك بعشر سنوات!

وفى أوائل السبعينات سافر عبد الحكيم واسرته الى المانيا الغربية وليميضى بها عشر سنوات كاملة.

وهناك يصطدم بالشخصية الالمانية ومدى عنصريتها واستعلائها- فتهتز ثقته بالأفكار الأممية التى آمن بها فى صدر شبابه، ويرتد الى أعماقة باحثا عن نفسه وهويته وخصوصيته، ويسقط فى صراع مرير بين مشاهداته ويقينه!

ويظل ممزقا لايعرف من هو.. هل هو اشتراكى مؤمن بالأفكار التقدمية.. أم مصرى له حضارة متميزة اكثر تفوقا من حضارة هؤلاء الألمان المتعصبين أم عربى مسلم له حضارة اسلامية عمرها أربعة عشر قرنا؟!

وتتكاثر الأسئلة، ويستبد به الأرق والحيرة والألم فيعود الى مصر مهزوما كسير القلب- ولم يقدم أطروحته للدكتوراه فى الجامعة الالمانية- فالمأساة بدت اكبر من الدكتوراه وغيرها من درجات التحقق. المأساة من هو عبد الحكيم قاسم؟

ويغوص فى كتب التراث ، ويدمن قراءة القرآن، ويستدعى لغة غريبة فى كتابة القصة- لغة تراثية موغلة فى القدم- ويكتب «الظنون والرؤى» أشبه باشارات الصوفيين وتجلياتهم.

وفى تلك الأثناء يعلن عبد الحكيم أنه كاتب عربى مسلم وأن الاسلام هو هويته وعقيدته، ويفرط فى الهجوم على الأفكار الاخرى، ويشن حربا على كل ما آمن به فى شبابه ، ويحاول أن يثأر من معارفة القديمة، وأبناء جيله من المبدعين فيقيم لهم «مؤتمرا عشرينيا» من خلال زاويته الاسبوعية بجريدة الشعب، ويمثل بجثثهم مثلما فعل بيحى الطاهر عبد الله وأمل دنقل وغيرهما حتى الأحياء من أبناء جيله لم يسلموا من نقده اللاذع، وكرابيجه النارية!

ويستمر عبد الحكيم فى رحلته الموجعه للبحث عن يقين فى نفس عام ١٩٨٧- يقرر ترشيح

نفسه فى انتخابات مجلس الشعب عن دائرة السنطة على قوائم حزب التجمع ويرفع شعارات ثائرة، وينزل الى قريته البندرة طالبا العون والمساعدة حتى يمثلهم فى البرلمان..

وهناك تجئ الصدمة مروعة ودامية!

فالناس لايعرفون عبد الحكيم قاسم، والانتخابات ليست قرارا أو شعارا حتى ولو كان صادقا!

انها حسابات اخرى، ومصالح مختلفة، وجماعات ضغط ومناورات، والاعيب يجهلها عبد الحكيم الذى راح يصارع طواحين الهواء فى واحدة من أعتى القلاع الانتخابية: محافظة الغربية!

ويسقط عبد الحكيم.. ويصاب بجلطة فى المخ ويقترب من الموت الا انه يظل متمردا على المرض- حتى لو أفقده الشلل حركته واتزانه ويتماثل للشفاء اكثر من مرة- يعود خلالها الى معاركة التى لاتهدأ مع الفكر والأدب وأبناء جيله الذين ظل يلعنهم فى كتابا نهارا ويسهر معهم!

كان يشتمهم ويبكى على صدورهم.. فالحيرة تفتك بعقله، والشك يغتال روحه وضميره.. ويتعب الجسد، ويستقر- لآخر مرة- فى سرير بارد بالمستشفى العسكرى بالمعادي!

وفى صباح حزين.. جاء صوت الأديب الكاتب ابراهيم منصور- عبر الهاتف- باكيا معلنا رحيل عبد الحكيم قاسم معلنا نهاية الرحلة الفاجعة.. لعله الآن مستسلم لاكتشافه الجديد، وربما عثر على الضائع.. (فوداعا ياحكيم».. وداعا أيتها الروح المعذبة والجسد المثقل!)

تقرير المنظمة المصرية لحقوق الانسان حول:

حرية الرأى والتعبير فى مصر

سماحة القبضة الحديدية

تحرير أدب ونقد

أصدرت «المنظمة المصرية لحقوق الانسان» -فى يونيو ١٩٩٠- تقريرا خاصا حول «حرية الرأى والتعبير فى مصر». ونظرا لأهمية التقرير وخطورته، فإننا نقدم هنا تلخيصا مركزا لأهم ماجاء فيه.

تجريم الإيماء:

يبدأ التقرير بإطار قانونى يوضح فيه أن الدستور المصرى ينص على كفالة حرية التعبير والرأى والنشر والبحث العلمى والابداع الأدبى والفنى والثقافى، ويحظر الرقابة على الصحف.

لكن هذه المواد- مثلها فى ذلك مثل عدد كبير من مواد الدستور الصادر عام ١٩٧١- تحيل الأمر الى القانون، فيتحول عدد من أهم نصوص الدستور الى مواد بلافاعلية، حيث قام مشرع القانون بتقنين تقييد حريات الرأى والتعبير وابتكر من الوسائل والاجراءات مايجعل من الرقابة على الصحف أمرا راسخا دون حاجة الى استمرار الاستعانة برقيب أو الى قانون الطوارئ، هذا القانون الذى يسرى فى مصر منذ ٥ يونيو ١٩٦٧، أى منذ ٢٣ عاما، ولم يرفع الا لمدة ١٨

ويمنح قانون الطوارئ للدولة سلطات واسعة تحت شعار المحافظة على الأمن والنظام العام، ويجيز مراقبة الصحف والنشرات والمطبوعات قبل نشرها، وضبطها ومصادرتها وتعطيلها، واغلاق اماكن طباعتها، كما يفرض قيودا على حرية الاجتماع والانتقال والاقامة ويجيز القبض على الاشخاص لمجرد الاشتباه فيهم، وتفتيش منازلهم، ويمنح رئيس الجمهورية سلطة إصدار أوامرلها قوة القانون، وتشكيل محاكم استثنائيه طبقا للطوارئ، كمحاكم أمن الدولة العليا (طوارئ)، والمحاكم العسكرية التى يحاكم أمامها مدنيون، ولايجوز الطعن فى أحكامها، وتخضع فقط للتصديق من رئيس الجمهورية بالقبول أو الرفض ولايجوز إعادة النظر فيها أمام محكمة النقض.

ويؤكد التقرير أن قانون العقوبات فى مصر يفرد بابا خاصا لجرائم الصحافة يضم ٣١ مادة تعتبر فى جوهرها إرهابا معنويا لكل من يتصدى للعمل بالصحافة والاشتغال بالرأى. وأن قانون العقوبات يجرم الآراء التى يمكن أن توصف بأنها تشكل تحريضا على كراهية نظام الحكم أو إهانة السلطات أو الجيش أو البرلمان أو تشكل دعاية مثيرة للرأى العام، وأيا كانت الوسيلة المستخدمة فى ذلك (الكتابة، الصور، الرسومات، الغناء الصياح، الايماء)

العيب وسوء السمعة:

ويعيد التقرير رصد سلسلة القوانين الاستثنائية التى صدرت خلال السبعينات وأوائل الثمانينات، والتى سميت «القوانين سيئة السمعة» وأهمها: قانون حماية الجبهة الداخلية والسلام الاجتماعى (١٩٧٨)- قانون حماية القيم من العيب (١٩٨٠)، قانون محاكم أمن الدولة (١٩٨٠)- قانون سلطة الصحافة (١٩٨٠)- قانون الأحزاب السياسية (١٩٧٧).

(ويلاحظ أن هذه الترسانة المتراصة من القوانين الجائرة بدأت بعد انتفاضة يناير الشعبية ضد نظام السادات فى أوائل ١٩٧٧، وترافقت بعد ذلك مع زيارة السادات للقدس المحتلة فى أواخر العام ١٩٧٧، واتفاقيات كامب ديفيد ١٩٧٨، ومعاهدة الصلح بين السادات واسرئيل ١٩٧٩).

ويشير التقرير الى أن هذه القوانين سيئة السمعة قد أضافت أشكالا جديدة لمساءلة الصحفيين ورجال الفكر وكتاب الرأى، الى جانب المساءلة الجنائية التى قننها قانون العقوبات، والمساءلة التأديبية التى منها قانون نقابة الصحفيين، وابتكرت «المساءلة السياسة «أمام المدعى الاشتراكى (لاحظ الصفة الاشتراكية للمدعى!)، الذى يرشحه رئيس الجمهورية، ويحق له مصادرة الأموال والممتلكات، والتحفظ على الأشخاص، واستبعادهم من قوائم الترشيح لانتخابات النقابات والمؤسسات الصحفية. وابتكرت أشكالا جديدة من القضاء الاستثنائى لمحاكمة أصحاب الرأى، وهى محاكم أمن الدولة العليا، والتى يمكن لرئيس الجمهورية أن يضم اليها عسكريين، ومحاكم



القيم التى يقوم بتشكيلها وزير العدل مناصفة بين القضاء وغير القضاة، وهى محاكم ذات طابع سياسى، وتستند الى الشبهات، والى قوانين استثنائية منافية للدستور ومبادئ حقوق الانسان.

سماحة النظام لها حدود:

على أن التقرير يشير- بموضوعية عالية- الى أن الاقتراب من الواقع والنفاذ الى ماوراء هذه التشريعات يكشف عن أن هذه القوانين تلعب دورا إرهابيا لمحاصرة الفكر النقدى فى حدود معينة أكثر منها أداة تسعى لاستخدام القضاء لعقاب رجال الفكر والرأى بالاستناد الى قوانين تقليدية استثنائية. فمصر- كما يقول التقرير- رغم هذه المجموعة من القوانين التقليدية والاستثنائية، تعتبر على صعيد ممارسة حرية التعبير والرأى، فى وضع نسبى أفضل مقارنة بأغلبية دول العالم الثالث، وخاصة فى الثمانينات، حيث تتمتع صحافتها بحرية نسبية أفضل ، مقارنة بالعقود السابقة.

«ولكن فى المناسبات التى ترتفع فيها حرارة النقد السياسى الموجه ضد سلطات الدولة يجرى التلويح بأن «سماحة النظام» وأريحيته هى فقط التى تسمح للمعارضين بأن ينتقدوا بهذا القدر من «الحرية» ، وأن هذه السماحة يمكن أن تكف فى أى لحظة لتتخذ اجراءات استثنائية بحق رجال الفكر والصحافة والسياسة، استنادا الى هذه المجموعة من القوانين».

ويعدد التقرير الحالات التى تم فيها التحقيق مع الكتاب والصحفيين بسبب اختلافهما مع الدولة: حسين عبد الرازق (الأهالى) وعبد العظيم مناف (صوت العرب) لنقدهما الملك فهد عاهل السعودية. ومصادرة «صوت العرب» نهائيا ١٩٨٨. التحقيق مع حسين عبد الرازق (رئيس تحرير اليسار) وفريدة النقاش (رئيس تحرير أدب ونقد) بدعوى قيام الأخيرة بكتابة مقال فى «اليسار» يعيب فى حق على عبد الله صالح رئيس اليمن.

وبالاضافة الى التهديد بتطبيق القانون والكف عن السماحة الديمقراطية الممنوحة، فهناك كذلك التهديد بإصدار قوانين أكثر تقييدا للحريات (كأن الترسانة السابقة غير كافية). مثال ذلك قانون تشديد العقوبة على الصحفيين ،حين أعد بعض نواب الحزب الوطنى الحاكم فى مجلس الشعب، عام ١٩٨٨، مشروع قانون ينص على حتمية الحبس الوجوبى للقاضى مفتوحا ليختار بين الغرامة او الحبس لمدة تصل الى عامين. وقد أفشلت مقاومة الصحفيين مشروع القانون فى مهده!

الرقابة الخفية

قدم تقرير المنظمة المصرية لحقوق الانسان استعراضا للصحف المصرية بعامة، حكومية وحزبية، مشيرا الى أن الحصار الخانق المضروب حول حق إصدار الصحف قد أدى الى بروز ظواهر جديدة منذ النصف الثانى من السبعينات، كان من أهمها: مبادرة جماعات الأدباء والفنانين والشعراء من الشباب بإصدار مجلات ذات طابع غير دورى (يقدر عددها بنحو ٣٥ مطبوعة)، هروبا من قانون الصحافة الذى يتعرض للصحف والمجلات الدورية، ولكن سرعان ما أصدر المجلس الأعلى للصحافة قرارا فى ١٩٨٧ بحظر إصدار المطبوعات غير الدورية، بدون ترخيص منه.

ويتحدث التقرير بتفصيل، عن المجلس الأعلى للصحافة (التابع لمجلس الشورى) وطرق رقابته المتعددة على الصحف. ويشير الى أن مجالس الصحافة فى العالم (أكثر من ٥٠ مجلسا للصحافة) غير تابعة للحكومات، الا فى مصر وباكستان،حيث تنفردان بمجالس للصحافة تسيطر عليها الحكومة فى البلدين.

ويذكر التقرير أنه من خلال استئثار مجلس الشورى بتعيين رؤساء التحرير الذين يتمتعون بثقة قيادة الحزب الحاكم ،يمكن التحكم بشكل يومى فى التوجيه العام للصحف «القومية»،وإن كان من الملاحظ أن مقالات كبار الكتاب، وخاصة الأعمدة الثابتة، لم تعد تراقب- إلا فيما ندر- منذ بداية الثمانينات.

ويلفت التقرير الانتباه الى مسألة نراها واضحة تماما هذه الأيام، وهى أن الصحف «القومية»

تهتم بالأنباء الخاصة بانتهاكات حقوق الانسان فى مختلف بلاد العالم، ولكن بطريقة انتقائية وتتجاهلها فى حالة حدوثها فى مصر أو الدول العربية وثيقة الصلة بها وأحيانا تقوم بإضفاء المشروعية عليها. (وخير مثال على ذلك، تجاهل الصحف القومية لنشرات حقوق الانسان التى صدرت بخصوص الوضع السياسى فى العراق، قبل الشقاق الأخير بسبب أزمة غزو الكويت، بينما صارت هذه الصحف تحرص على نشر هذه النشرات الحقوقية- بعد الأزمة- وإظهار كبت حرية الفكر والاعتقاد فى العراق!!)

والى جانب الدور الحاكم لرؤساء التحرير كرقابة ذاتية، هناك أيضا «مكتب الصحافة»، وهو جهاز خاص داخل وزارة الاعلام على صلة يومية بالصحف «القومية»، ويصدر لها التوجهات ذات الطابع الارشادى فيما يتعلق بالمادة الخبرية اليومية على صعيد النشر أو المنع.

وفيما يتصل باهتمام الصحف المصرية بقضايا انتهاكات حقوق الانسان، فان التقرير يبرز أن معالجة ومستوى اهتمام صحيفتى «الوفد» و«الأهالى» بقضايا انتهاكات الحرية، أكثر ثباتا واستقرارا ووضوحا، بينما تهتم صحف التيار الاسلامى بقضايا حقوق الانسان ولكن من منظور دينى «فتسكت عن الانتهاكات التى تحدث فى الدول التى تحكمها حكومات دينية، وعن الأعمال الارهابية التى ترتكبها بعض جماعات الاسلام السياسى، وتتذكر مبادئ حقوق الانسان حينما يطول الانتهاك أنصار التيار الاسلامى أو الأقليات الاسلامية فى الدول الأخرى».

وحول «حظر النشر» الذى تقرره الدولة فى بعض القضايا الحساسة، يورد التقرير، أن السلطة قد توسعت فى السنوات الأخيرة فى استخدام قرارات حظر النشر بمقتضى سلطات النائب العام، حتى أصبحت بمعدل قرار بالحظر كل شهر، وتتصل معظمها بقضايا كبرى تهم المجتمع مثل تمرد قوات الأمن المركزى، أو الاغتيالات السياسية، أو قضية «ثورة مصر»، وكثير من قضايا الفساد التى تمس عددا من رموز الدولة وكبار المسئولين

مصادرات الكتب:

الطرفان الرئيسيان المخولان برقابة المطبوعات هما مجلس الوزراء ووزارة الداخلية، وينفرد مجمع البحوث الاسلامية برقابة كتب القرآن والسنة. على أن التقرير يورد أن السنوات الأخيرة قد «شهدت توسعا كبيرا فى دور الازهر،فى هذا المجال، كما شهدت دور جماعات التيار الاسلامى فى ممارسة ضغوط شديدة من خلال كتابها ومنابرها المتعددة على كل من الازهر والسلطات. (فى السنوات الأخيرة، صادر الازهر: مقدمة فى فقه اللغة العربية للويس عوض، سوسيولوجيا الفكر الاسلامى لمحمود اسماعيل، وتمت محاكمة د. حامد أبو أحمد بسبب ترجمته لرواية «من قتل موليرو» وعلاء حامد لتأليفه رواية «مسافة فى عقل رجل»

وأبرز مثال على ضغط كتاب التيار الدينى المتشدد على الأزهر والسلطات، هو نجاح هذا التيار فى وقف قرار السلطات برفع الحظر عن رواية «أولاد حارتنا» للأديب نجيب محفوظ، الفائز بجائزة نوبل، والمحظور نشرها منذ ٣١ عاما.

ويذكر التقرير أنه خلال ١٩٨٩ صودر من معرض القاهرة الدولى للكتاب، كتاب «الانتخابات الطلابية فى الجامعات المصرية» وتراجعت إحدى دور النشر تحت الضغط عن نشر كتابات «الحجاب» وهو كتاب يكشف أسرار العلاقة بين المخابرات المركزية الامريكية والمسئولين السياسيين فى العالم العربى.

وخلال عامى ١٩٨٨-١٩٨٩-- ١٩٩٠ تمت مصادرة الكتب التالية (والتحقيق مع بعض مؤلفيها): الجمهورية بين السلطنة والقبيلة فى اليمن الشمالى- الاسلام والقرن الهجرى الخامس عشر- مواجهة الفكر المتطرف فى الاسلام- قضية الحكم بما أنزل الله- فتنه العصر الحديث- أبو هريرة- المسلمون العلويون فى مواجهة التجنى- رسائل جهيمان العتيبى- غريب فى وادى الملوك.

قوة قتل ثلاثية:

العمل المسرحى أو السينمائى أو التليفزيونى، يخضع للرقابة ثلاث مرات. الأولى عليه ككتاب (اذا كان العمل مأخوذا من عمل أدبى مطبوع)، والثانية عليه كسيناريو على الورق قبل تحققه الانتاجى)، والثالثة عليه كعمل منتج نهائى: فيلم أو مسرحية أو مسلسل.

ويورد تقرير المنظمة العربية لحقوق الانسان الشواهد العديدة على ذلك (مثل موافقة الرقابة على نص «علينا السلام» لنبيل بدران، وبعد عامين ونصف من الاعداد المسرحى رفضت الرقابة عرضها على الجمهور «بسبب تعرضها بالنقد لاتفاقيات كامب ديفيد المبرمة بين مصر واسرائيل قبل ذلك بأكثر من عشر سنوات».

سياسة الرقابة واضحة فى ذلك، حددها حمدى سرور مدير الرقابة على المصنفات الفنية بقوله: يجب على الفن ألا يصطدم بالمصالح العليا للدولة أو انجازاتها السياسية وخاصة فى مجال وحدة الصف العربى» وأن على الفنان «عندماينتج عملا فنيا، أن يراعى الاتجاهات السياسة للدولة»!!

وبوضوح جازم، يؤكد التقرير على أنه رغم التعددية الحزبية التى بدأت فى مصر منذ منتصف السبعينات، فإن هذه التعددية لم تنعكس بأى صورة على الاذاعة والتليفزيون «وهناك قائمة معدة بالكتاب والمفكرين السياسيين من شتى الاتجاهات، غير المسموح باستضافتهم فى برامج الاذاعة والتليفزيون، الا فى المناسبات، ولمجرد الظهور الرمزى لدقائق معدودة».

توصية بالحرية:

قرب خاتمة، يقدم التقرير عددا كبيرا من التوصيات التى بناها على كل ماتقدم. وأهم هذه التوصيات:

إطلاق حرية إصدار الصحف- اطلاق حرية تداول المعلومات، الغاء كافة صور الرقابة على النشر وتداول المطبوعات والابداع الفكرى والفنى، ورفع الحظر عن عدد من المطبوعات، على رأسها رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ- مقرطة اجهزة الاعلام (جعلها ديمقراطية) المملوكة للدولة من اذاعة وتليفزيون، انهاء حالة الطوارئ- اسقاط مبدأ «الجريمة السياسية» والغاء المواد التى قننت هذا المبدأ وجرمت حرية الفكر والعقيدة إلغاء كافة القوانين المقيدة للحريات- عدم جواز التحقيق مع المتهمين فى قضايا الفكر والرأى، الا بمعرفة قاض من قضاه التحقيق.

فى نهاية التقرير، تقدم المنظمة المصرية لحقوق الانسان «ملحقا» اضافيا يعرض لحالات الصحفيين والكتاب الذين تعرضوا لاعتداءات متنوعة خلال أعوام ٨٨-١٩٩٠

حالات التوقيف فى المطار، والمنع من السفر، ومداهمة المنازل ومصادرة أوراق الصحفيين، والمنع من متابعة الأحداث، والاعتداءات فى مواقع الأحداث والاحتجاز فى السجون، والتعذيب فى السجون ، السجن بمقتضى محكمة الطوارئ. وكل هذه الحالات واردة فى التقرير باسماء أصحابها الذين وقع عليهم الاعتداء، وتفاصيل الواقعة، وتاريخها، بصورة دقيقة موثقة.

وسجل التقرير فى عرضه لواقعة اعتقال مثقفين وكتاب بمقتضى قانون الطوارئ، ما قالته المحكمة فى حيثيات الافراج عنهم بعد شهور من الاعتقال ،فى أبريل ١٩٩٠:

«إن حرية الرأى من أهم حقوق الانسان، وأول حقوق المواطن التى لايجوز تأثيمها أو الحجر عليها، طالما لم يقترن بها استعمال العنف، أو لم يتصل بها الدعوة الى الارهاب».



نصوص

قصص

شعر

قصة

الزهور تغير ألونها

عبد الحميد البسيونى

هى منطقة أحراش، أشجار غاب كثيفة وأزهار برية بيضاء طالعة تتخللها برك صغيرة آسنة، ونخيل، والنوارس تهجم بكتلتها البيضاء على مياة البرك الصغيرة الآسنة ثم تتجه صوب القناة، المياه المنسابة والسفن التى تعبر، وهم يتطلعون، يعدون شباكهم للصيد ويثرثرون، وفى الغبشة وحيث تختبئ الشمس فى خبث مثل إمرأة محجبة تكون البرودة نافذة فيهرعون الى عشة «الدبيكى» التى صنعها من جذوع النخيل وشجيرات الغاب ومن الزهور البرية البيضاء الطالعة، جنب الطريق الأسود الأسفلتى الموازى للقناة، حين تبدد الجمرات الملتهبة وبخار الشاى من البراد الأصفر الصدئ وجع البرودة من أجسادهم العارية، بالسروال الأبيض الطويل، وبالحلم الأبيض الطويل المكنون ببطن المياه المنسابة والسفن التى تعبر ،يكونون فى حضرته هو، وهو «محمد الدبيكى» لم يكن صيادا مثلهم، لكنه كان جنديا إخترقت شظية دماغه ذات حرب فصارت الكلمات لاتخرج من فمه سليمة وصارجنديا قديما لفظته قريته القريبة فبنى عشته وبنى حلما ، لكنه كان يحب الماء ويحب الصيادين ويصنع لهم الشاى والترنيمة مقابل السمك الذى يخرج من الماء والكلمة التى تخرج من القلب، كانوا- وبعد أن ينصبوا شباكهم كل فجر- يأتون الى العشة فينشط «الدبيكى» ويضع البراد الأصفر فوق النار ويغسل الأكواب فى صمت، لكنهم يناغشونه، يتندرون فى حب على كلماته التى تخرج بصعوبة، يتندرون وهم يقهقهون ويشربون الشاى الذى يكون قد صبه لهم وهو يتصنع الغضب، ثم يسألونه عن النساء اللاتى عرفهن، وعندما يتحدثون عن النساء يبدأ هو فى الانفعال والتأتأة، كانوا يدركون بأن «الدبيكى» شأنه شأن المعوقين فى

قراهم البعيدة يتمتع بفحولة غير عادية، ويتساءلون فى خبث كيف يشبع هذه الفحولة وهو الكامن فى عشته المعزولة تلك؟! لكنهم كانوا أحبوه بشكل خاص فهو العالم بأسرار الماء ومايحدث بالقناة فى الليل والنهار، وكان هو أول من لاحظ أن السفن التى تعبر قد تغير شكلها، لم تعد سفن بضائع، فهاجمته كوابيس الحروب القديمة وعجز لسانه- المريض- عن التفوه بالكلمات التى كان يرغب فى قولها، لكنه أضمر فى نفسه أمراً، وهم أيضا أخذوا يتطلعون الى السفن التى تحمل طائرات والتى تعبر أمامهم، أخذوا يتطلعون ثم يطوحون بأيديهم، ولا يتكلمون ، حتى أنهم قد رأوا تلك السفينة الكبيرة جدا الحاملة للدبابات والجنود ، لكنهم ظلوا صامتين أيضا ، يطوحون بأيديهم ثم يصمتون، حينئذ باغت «الدبيكى» الجميع وتأتأ: أنى نازل. كان- وفى حركة مباغته أيضا- قد خلع جلبابه القديم المبتل ورماه فى ركن العشة، وهو الآن عار تماما بجسده الأسمر- الذى كرمشه البرد المفاجئ- وهم يتطلعون، كان عليه أن يعبر الطريق الأسفلتى فقط ويقفز فى الماء وكان يتهته: أنى نازل.. وهم لايفهمون، بالضبط لم يفهم أحد منهم ماعن «للدبيكى» حين رأى السفينة الكبيرة جدا قادمة عن بعد متجهة صوب الخليج، كانت تتهادى فى بطئ بمقدمتها الضخمة وجسدها المذهل قافلة عين الشمس التى كشفت الحجاب الآن لكنها مختبئة خلف جسد السفينة، كان يرفرف عليها علمان، يخبطها الهواء فيتطوحان بألوانهما العديدة الزاهية، وكانت الدبابات ترقد بداخلها ككائنات حية، متحفزة، والجنود، المنتشرون حول مقدمة الدبابات وخلف سور السفينة، يحملون رشاشاتهم ويبصون ناحية الطريق، ويبتسمون، يلوحون بأيديهم التى لاتحمل الرشاشات، كانوا يبدون- عن بعد- ككائنات ضئيلة قادمة من بعيد توارى رعبها بالتلويح والابتسام، وكانت السيارات «المرسيدس» الأنيقة والتى عادة ماتمرق فوق الأسفلت بسرعة جنونية قاصدة بلاجات «فايد» قد هدأت من سرعتها الأن، ثم توقفت، وركنت الى يمين الطريق، ونزل أصحابها وكونوا صفا فوق الأسفلت، بعضهم يرتدى مايوهات البحر ويمسكون بمضارب التنس وهم ينظرون ناحية الجنود ويلوحون، ويبتسمون أيضا، كانت سيارات كثيرة قد توقفت.. وعلى طول الطريق تكونت مجموعات من الرجال والنسوة اللأتى يمسكن أطفالهن بيد ويلوحن بالأخرى ناحية السفينة ، وعندما إخترق «الدبيكى» الجمع بجسده العارى- والذى لم يعد مكرمشا الأن بل منتصبا- صرخت النسوة وهن يبحلقن غير مصدقات ، وبعد الاندهاشة الاولى للرجال حاولوا الامساك به لكنه كان قد قفز الى الماء، وأخذ يسبح كسمكة ناحية مقدمة السفينة التى كانت قد صارت بمحاذاة الجمع وبسرعة خاطفة كان كل شيئ قد حدث، فيبدو أن الكائنات الآتية من بعيد والتى تدارى رعبها بالتلويح والابتسام قد ظنت أن فى الأمر شيئا خطرا فبدأت فى الكف عن التلويح والابتسام وأمسكت بالرشاشات وأخذت الطلقات تندفع دفعة واحدة وبكثرة كحبات مطر ناحية جسد «الدبيكى» المنطلق كرمح، ثم بدأت المياه والأشياء فى التلون باللون الأحمر، مياه القناة، والطريق الأسفلتى وشجرات الغاب والنخيل وحتى عشة «الدبيكى» وكذلك الزهور البرية التى كانت بيضاء والتى كانت طالعة.

قصة

كنز الدخان

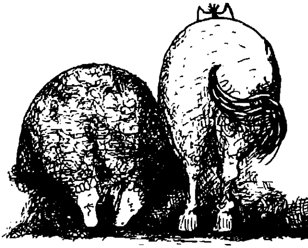
د. فخرى لبيب

حياتى كلها ترحال، لا تستقر على حال، من أسوان الى حلوان. ظهرى ناء بما يحمل من أثقال، الأموات لايرحمون الأحياء. ذهب زوج أختى فتعلقت فى رقبتى والأبناء. شبح الأفواه الفاغرة يرعبنى، كالسوط يلهبنى، فلا أكاد أنظر خلفى. أجرى، كأنى لن أتوقف أبدا، الجبل لايختفى أو يثير غربتى، فانا عبادى نشأ قومى بين الجبال والغلال، انحدر البعض نحو الوادى فجئت من أصلابهم. وورثت عنهم ، فيما ورثت، كل معارف الأسلاف.

عندما أضرب الفأس فى الجبل، أزيح الأتربة والأحجار الميتة. كشفنا عن الصخر الحى، تحول الى آذان مرهفة، تتلقى صدى الرنين. لا أحب الصوت المكتوم، أحلم بالصوت الأجوف. سرداب فى بطن الأرض. كنز يغنينى الى أبد الأبدين. اشترى البهائم والطين. الأرض تحمل عنى حمولة ظهرى . وهى أقوى منى متنا وأقدر. أجلس كالسادة سنى الباقية. فالانسان بلا «طين» أيامه كالطين.

نحن العمال، جميعا ، نرعى هذا الحلم. لاغل الحديث عنه، حتى قواعد قسمة الكنز، أن العثور عليه، اتفقنا عليها. زلع الأرض وكنوز الأقدمين. بطن الأرض ستر وغطاء، وحارس يقود إلى السحر

السيارات تتجه الى الجبل. اقتربنا من موقع العمل، ابطأت السيارات ثم توقفت نزل الجيولوجيون ينقرون الصخر، يقبلونه، يتلوقونه، يتمتمون كلاما لايفهم ، يهزون رووسهم.



عيناى على الأرض، تلك عادة ورثتها، هى أمامى كتاب مفتوح، الأثار التى تحملها، انا أعرفها. هى حديث اسمعه،اتلوه فى يسر، أحدد، دون خطأ، معناه ومغزاه. لفتت أنظارى معالم أقدام لا أدرى لما شدتنى . نحن نملك فى اعماقنا مالا يملكه غيرنا. سارت الأقدام حتى سفح الجبل، وأعلى الجبل مغارة. شئ ما يتنفس داخلى، يستيقظ فى أعماقى ينتعش، يتجسد أمامى أمرنى رئيس البعثة أن أحضر له عينة حجرية اسرعت الى قمة الجبل. قرب المغارة وجدت نفس «الاثر». حدسى صار يقينا. عدت ألهث. نظر الى رئيس البعثة دهشةً. قلت فيما يشبه الخوار كنز، هنالك كنز فى المغارة. ازدادت دهشته. سألنى مستوضحا. قلت: الكهف، ذاك الكهف هناك، ملئ بالمخدرات. تلاشت كل تعابير وجهه. أمرنا جميعا أن نركب السيارات. غادرنا المكان. أكاد أموت غما وكمدا، تحول الحلم الى كابوس.

وصلنا منطقة العمل. هنالك مقابر مهجورة فى حضن الجبل ومن بعيد ترا ءت قرية صغيرة بلا زراعة بدا الأمر غريبا. شئ مافى غير موضعه. تحت قدمى عادت تظهر نفس الاثار. تلك التى رأيتها قرب الجبل والمغارة. كانت قادمة فى القرية الهاجعة. دق الأمل صدرى، صحت دون أن أدرى، فأفزعت من حولى. انهمك العمال فى إعداد واجهة الجبل. تلك فرصة عمرى. إن ضاعت لن تعود طاقة القدر لاتفتح مرتين وهى اليوم على مصراعيها. تتبعت «الأثر» كالمحموم نبشت الأرض حيث انتهى. إصطدمت أظافرى بما هو أصلب منها، غرزتها فيه، جذبته لم يكن زلعة. كان لفة. واللفة كبيرة احتضنتها فى لهفة. ردمت الهرة. سويت الأرض كما كانت أسرعت الى جوف السيارة أصوات معدنية تصلصل. الرعشة تصك بدنى. أمامى إنفتح الكنز: حشيش ،أفيون وميزان. كل ذلك الذى نقف عليه كنوز. سأنبش الارض كلها.

سأقلب عاليها أسفلها دسست كنزى فى السيارة اسرعت خارجها. عينى على «الأثر» نظرت

حولى.

كان المكان قد إمتلأ بالصبية. من بعيد استيقظت القرية. الرجال والنساء .جميعا. البعض يتقدم فى اصرا.ر الخطر الواهم يسير فى خطاهم. أسرعت الى رئيس البعثة أخبره بماكان، ومايمكن أن يكون. كاد يمسكنى من رقبتى. تمالك نفسه .جمعنا عدة العمل لذنا بالسيارات انطلقنا نغادر المكان، فى الوقت الذى بدأ فيه زحف القرية بكاملها نحونا.

قال رئيس البعثة فى حسم: هذا الشئ لايبيت فى المعسكر. أحد العمال لم يكن معنا اليوم فى الحقل. كان يعد نفسه للسفر مساء، فغدا تبدأ إجازته. هو يحب السفر بالليل، ليصل قريته مع الفجر، حتى يتسلل الى داره. دمه مهدر لثأر قديم. عرضت الأمر عليه، خاف قلت أنت شريكنا وهذا كنزنا جميعا، وأنت أولنا ومضت عيناه قبل على مضض. احتفظت بالميزان. أوصله السائق حتى المحطة لاحظة حتى ركب القطار.

لم تعد الأمنيات أحلاما. الأرض والأطيان. فأس تزرع وتقلع لصاحبها. دار ملك ودوار. زريبة مواشى. أنعام واغنام وصبية يذهبون الى المدارس. زوجة عليلة تجد الدواء، وأب طالته الأيام، يجد ركنا ترتاح فيه عظامه الواهنة.

عشت أياما محط الأنظار. الجميع لايدع فرصة تمر دون إظهار أطيب المشاعر. كل حديث يدور لابد وأن يقود الى الكنز وقسمته. الكل يتبارى فى ارضائى ملأنى الزهو وشعور بالراحة. رأيت مستقبلى موفور العزة والكرامة.

عاد أحد عمال البعثة من اجازته. هو أيضا من قريتنا. كان بادى الحزن والكآبة. التففنا حوله صامتين

قال: تأخر قطار الآخر فوصل فى وضح النهار. مزقه على المحط أصحاب الثأر. كل شئ طار انفض العمال الى خيامهم.
اندفعت الى خيمتى، وقد عادت الدنيا ظلاما كما كانت إصطدم قدمى بشئ له صليل. ذلك الميزان اللعين هرسته أخرس صوته. وسقطت حيث كنت.

قصة

بونتقال...

ايمن السميرى

(١)

انطلق متفلتا من بين السيارات المحبوسة فى الاشارة.. عبر الكوبرى الطويل محكما يديه على المقود وقدماه تتبادلان الارتفاع والانخفاض مع حركة البدال.. كان الولد الأكبر يجلس على الكرسى الخلفى لافا ذراعيه حول خصر ابيه، بينما الولد الأصغر يستند على الماسورة الأمامية مراقبا- وهو قابض على المقود- إعلانا عاليا تتبدل حروفه الملونة بطريقة عجيبة.. بدأ يبطئ من سرعته عند طوار مضئ.. أمام احد المحلات أنزلهم ثم رفع الدراجة على حاملها المعدنى.. كان يتصنع الجدية وهو يوصى الصغير بألا يغفل حتى يرجعا.. أمسك بيد الأكبر ودلفا الى شارع جانبى ضيق.. أراح الصغير ظهره على الحائط الموزايكو وجعل يلف اطار الدارجة المرفوع على الحامل لفات سريعة.. مرت مراكب كثيرة فى النيل تنبعث من شرفاتها موسيقى، تعجب لأن احدا سواه من المارة لم يلتفت ناحية المراكب، بعد قليل تحول عنها الى بدلة رياضية يرتديها تمثال فى مثل سنه وراء الزجاج ثم عاد يلف الإطار الذى كان قد توقف لفات أسرع وأسرع..

(٢)

كانا يبحثان عن شئ فى ضوء الشارع الكابى.. شرع يشرح له مداخل وأسماء الأزمة فى كل ناحية كى يأتى بمفرده بعد ذلك.. تحت عمود الكهرباء كانت تجلس القرفصاء غارقة فى الغطيط وبجوارها طفل صغير مؤخرته عارية يلهو بكفتى الميزان فيما قطرات بيضاء تتساقط من غسيل

بأحد الشرفات العلوية على البرتقال.. تعرفت عليه بعد أن أيقظها، سألته عن الصحة وعن حال الحاج الكبير ثم ناولته الكيس وهى تدعو بالهناء والشفاء.. لم ينس ان يعرفها بإبنه واوصاها الا تنسى شكله.. أضاء وجه الصغير الواقف على رأس الشارع يلف إطار الدراجة على الحامل كشفت له تكورات الورق فى الكيس البنى الحائل عن سر رائع فصاح فى الزجاج المقابل: برتقال.. برتقال..

(٣)

إجتاز بهم المشاة والأعمدة والبنايات عائدين.. حكى الصغير عن البدلة الرياضية والتمثال، فقال الأب: (كنت ملاكما أهزم جميع المنافسين..)- صحيح..!؟ - زمان..

تعجبوا فعقب: سأريكم الصور عندما نصل.. ضحكوا وهو يستعرض كيف يقود بيد ويمسك الكيس بأخرى مقلدا صوت جدهم المنتظر فى البيت.. كان الهواء البارد يحتويهم جميعا يختلط بين حين وآخر بدفقة عادم ساخن من سيارة تمر كالبرق بجوارهم فيشهق الصغير وهو يغمض عينية..

غنى الولد الصغير وهو يهز رأسه فى الجهتين: قطتى صغيرة... رأى المراكب لكنها كانت تحتهم هذه المرة.. غنى الأب: حيوا أبو الفصاد.. كانت السيارات مازالت تتتابع تسبقها الخطوط البيضاء فى منتصف الأسفلت.. بقى الولد الأكبر فى الخلف يتابع إنفجار الضوء فى مقدمة كل سيارة تمر..

(٤)

قفزوا فوق بعضهم البعض.. سبقتهم دراجتهم قليلا.. بعد قليل نهضوا يعدلون من ملابسهم.. كان البرتقال موزعا فى كل الاتجاهات الأصلية تمر عليه العجلات السريعة والضوء والخطوط البيضاء.. ضحكوا جميعا فى وقت واحد وبلا سبب واضح.. كان يخبط المقود المعوج ويردد : «بسيطة.. بسيطة.. حصل خير..»

وكانت حروف الاعلان الملونة أعلى المبنى مازالت تتبدل بطريقة عجيبة

شعر

الوقفة بين يدى الأنا

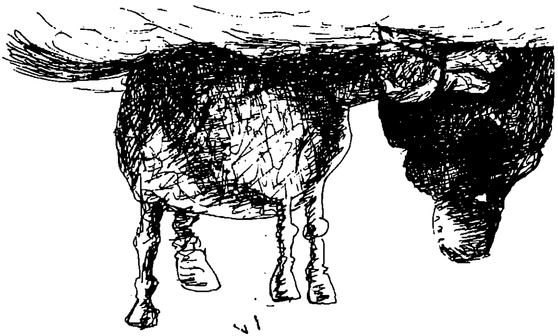
ابراهيم البجلاتى

دخل الواقف كل بيت فما وسعه،
وشرب من كل مشرب فما روى
فأفضى الى وأنا قراره وعندى موقفه
النفوس

قال لى
ألقَت عليك الأغنياتُ سَلامَها
ورماكَ طيرُ البحرِ
بالسمك الملونِ
والصدفْ.
....
وقال لى
ورأتك إمرأة وقالت: هيت لك
دخلتَ نَفَسكَ، واختبأتَ
من المطرْ



وقال لى
ظلَ السماءُ يدقُ بابك، وانتظرْ
وتركته- كمدا-
يجفُ
....
وقال لى
كم كان قلبك يشتهى أن ينعتق
من قشرة متكلسّة
وحين رف
قبضته
وعصرته
فنز حلم طفولة
ووردة
متيبسة.
وقال لى
البحرُ أزرقُ والافقْ، الحبُ أخضرُ
والبراءةُ العيونِ
المؤمنةْ
....
وقال لى
سر بحالك وارتحل
مايستجد من اشتعال واشتعل
وجدا... بكل الذاهبين الى منازل حبها
واكشف حجابك، كى ترى عينيك فى سعف النخيل
كتمر تين وحيدتين على طبق... دمعا يؤاخى دمعتين ويستبق



خمرا تقطر خمرها فى الاوردة

ليلا يكاشف غامضا

مستوحشا، كفراشة تسعى لنار واجدة

(ياسيدة)

مدد، سآتى زاحفا، متعلقا بحديد قبرك ،راجيا فك الأحاجى والحجب

مدد ، رأيتك بالمنام، فقلت عاتبنى الكلام على وتد

حين أوسعت المسافة بين قلبى واللغة

حين أوسعت المسافة بين قلبى واللغة

حين الاماسى طوفت، بالليل

حتى امطرت حزن القرنفل

بالطرق.

الرؤيا

صلاح والى

وجعُ أتى
يحتلُ روح الأرض، سَبىُ قاطعُ فى المهدِ صوتَ النسغِ، صوتَ النّثِ
صوتَ الأسئلهْ
كم تهربُ الأشجارُ من ذل إلى الأرضِ ارتياعاً، يستكينُ الصوتُ مُهموساً،
تطلعُ الأشجارُ رعباً من شقوقِ الذاكرهْ
جفتْ عروق الارض واللغة استفاقت فى انهيار الموت مهزوما فأضحت طالعة.
وجعُ همى، يحتلُ كل الليلِ من وجعٍ أصابَ العينَ من لهفٍ لأرضٍ عامرهْ.
وجعُ أتى ينفضُ أوجاعاً
ويبقى العظمَ مثقوباً بعرشِ السوس، ممسوكاً بصمغِ الموتِ، يدنى للحصيرِ
الجسمَ محترقاً بوجه الموت من ألمٍ ألمَّ بمبصرات الذاكرهْ.
لغتى ضياعُ؟! أمْ تُرى لغةُ الأرضِ قد أفاقتْ ضائعهْ.
وأنا بكهف الليلِ مدفونُ ومدهونُ بزيتِ النسغِ، منسياً حروفاً ساقطاتٍ من
بقايا الأسئلهْ.
مئةُ من الأعوام أضربُ فى عروق الأرضِ، أكتبُ عن سلالاتٍ وأحى من رميمِ
النفى أعراقاً وأجداثاً وأثبتُ فى كتاب الذاكرةْ.
قد صار ما دونتُ من نقشٍ بسفرِ الخلقِ مرفوضاً، وكفّ البطنِ تمحوّ ما تخطُ

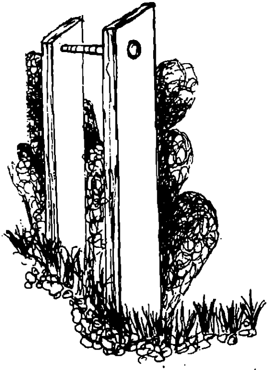
الذاكرةْ
كم صرتُ مسبوقاً بلامِ النفي محجوباً كسلسلة من التاريخ تثبتُ للعبيدِ الحقَ
في وطنٍ فتنفي الأسئلة
جَفتْ عروقُ اللونِ في اللغةِ المآذنِ، واستفاقتْ في انهيار الموتِ مهزوماً
وقالتْ لا تبحْ
وأنا أقولُ، أفكُّ هذا القانط الحجر القديم واستعينُ وأستعيذُ
بسورة التكوير والورد الجليل أدلةً
وجعٌ ويغرسُ أصبحَ الموتِ الجميلِ العمقِ في رحمِ البداية، يخرجُ الأجداثَ
من ليلٍ كئيبٍ موغلٍ.
لغتي اذن لاتنتمي للمالكينَ حقيقةً
لغتي اذن للسابلةْ
وجعٌ يجيءُ فيمسحُ الدنيا من الدنيا وتبقى الأسئلة
لغتي بيان ضاع من نقش قديم ضائعٍ
لغتي سديم ضالعٌ
وأرى الرطانات البيانات الصكوك وكل أوحالِ الطريقِ السائدة.
فنظرتُ من بين الأماني
قلتُ علي قد أراني من ثقوب الكون أمشي في البلاد أقلبُ الدنيا
وأحي مزهراتِ الوجد، أهرجُ بالأغاني والمواويل الشجية
ساكبا عرقاً جميلاً في شقوق الأرضِ، مفتونا بما يتوائبُ
العشاقُ في زلقِ العيونِ من اللقاء، وما تهللَ في العيونِ من الفرحْ
فأتى البدائيونَ يحتلونَ صدرَ الأرضِ، يفترشونَ مابين انسيابِ النسلِ
والعينينِ يفترعُون كل الذاكرةْ
وجعٌ جديد سوف يأتي من عظام الأرض
من شجرِ الأماني
من حبيباتٍ بلونِ الطينِ
من خمرِ الهمومِ
يفتش التاريخ، يخرجُ ما تغيبَ في شقوقِ القهرِ،
ينتشلُ الفضاء من الفراغِ
ويرجعُ الصوتَ، الكلامَ، الناس للدنيا
فتروى الذاكرةْ.

..من صدف التوقد..

أحمد عبد الحفيظ شحاته

تنثالُ بين شراسفِ الوقتِ المفتّتِ
ألفُ بارقة
وتنأى الأُحجياتُ بدارِ هندْ
فاسكبْ أباريقَ السكونْ
أكتبْ تراجيعَ التّذكر
فى كتابِ اللّيل... أوْ....
فارسمْ خرائطَ للصّبابة واتخذْ
بشُموخِ أطيافِ زبرجدٌ خطوها
شؤبوبُ وعدْ

مابين عينيها
برفّة جفنها
تصحُو الأغاريدُ الطّريّةُ،
ليشهقَ الوترُ النبيلُ تذاوبَ الحزنِ الشتائىِّ،



المرائى نبضُ هزّةِ شادنٍ،
عصفورُ حلم أخضرُ الشّلاّل،
موسيقى لأصداء البكارة،
مخملٌ، فردوسُ نارٍ سابحٌ بوميض ودّ
مابين عينيها
برفّةِ جفنها
رقصت طيورُ الليل، وانتفضَ الأقاحُ
وقامت الصبواتُ، وانبلج التفتّحُ
عسجديَّ السّحرِ
تأتلفُ الرغابُ
الرّوضُ والعمر الرخاميُّ/الحياةُ الموتُ/
فيه تميمتانْ
ألموجُ والنهرُ المسافرُ/ والجموحُ الصّفوُ
مرجٌ طالعٌ... بل.. جنتانْ

تستروحُ الذكرى منادحُ موقفى
فأدورُ
وجهُ الأرض فى وجهى خشاشُ ميّتُ

لا يستقر النّأىُ بالنجْوى،
فتحملنى المواقيتُ القطافُ،
أسامُ مايذرُو الأهلّةَ،
يستبدُ بى الطوافُ أردُ
يختلجُ الغيابُ مواسمى
فأصيرُ نبض قطاً يتيمْ
والشمسُ بين هوادجِ الأمس انخطافُ
وظلُّلها
لايستقيمْ...
يانبض شرنقةَ المدائن أنجمى سكرى
وحسنائى جُرارٌ جفونها
موجُ تحدَّر بالأضالع رعدةً
ودجىً ونَدّ...
- أطيارُ شرايينك غنُاءٌ
تحملُ أوطانَ رياح أخرى
والأرضُ بها معراج مشيئتك الأمّ
فافتح ميقات البهجة فيه....
وجُزْ
إذهب لهندْ
آلفْ بخطوك حسنها المجدولَ
من صدف التّوقّد وابتعدْ
عن كلّ هاَزجة بأعواد الفصولْ
أقم بمزرعة الفصولِ الشّمسُ تولدُ من جبنيكَ زهرةً
والبحرُ
يرسمُ فى يديك براعة الوقت الحنونْ
ألحلمُ ذوبُ أيائل.... عشُ انتظارْ
يسّاقطُ الإذعانٌ فيه، تَداخَلُ الطُّرقُ المنافى
تمحَى العينانِ، تدخلُ بين نبضِ قوافل الذكرى
فتبصرُ
ماتقولُ رؤى الحصارْ
قم وارتحلْ مابين نبضك نبضها المعصومْ
كن ليلكيٌ الخطو،
لاتمش بظلّ...

- جدرانُ الصمت الطالعةُ بوجهى
شفقٌ وهواجسُ
زردُ يتمدَّدُ فيه قطافُ البحر رُجوعْ
أوديةٌ بكماءُ، ثمر فى جوف مصائد
جنيّةْ
صخرُ يقذفُ نبض الأمواج لحيتان الجوعْ
وعصافيرُ البهجة ترسمُها
فوضى سنبلة النّارْ
وأدورُ...
لاهندُ مده خطوى،
ولا............
جسرُ يرى
....

اسكندرية

محمود الحلوانى

تبقى البيوت/ الرمل
البيوت/ البحر
البيوت/ اليود

زمنى اللى من ضهرى!

لما اسكندرية تحسز تحت جناحى
تمشّى تحت أديمى حرّ الغنا

- انست نارا -

حمره ودوده..
ماهيش حقوده وحسوده..

ولوده..

تشق شق شقيق..
البحر فى جناحى..
البحر فى لسانى..
صحت..
الرّيحه دى يحتى..

دي ريحتي..
خشب المراكب والملوحه،
الشمر،
والريم،
مشربياتي القديمه،
الحجر،
الجمل المشطوف،
الطير الخافت،
فضه ودهب يترقرقوا ع الجفن
- الله ياليل الله-
هي دي النار اللي بتسوّي الدموع!
هو دا الليل المفضض بالبروق!
لا إنسي ولجني
سميّت غنايا ضنايا
غزلي وغز التي
وذلتي وزلزلتي
وقهوتي..
سميت غنايا عصايتي
ممقوته بتغادر رقبتي مدروخه وضحوكه
بنت دي !؟ لآه
دي شجره!. لأه
دي دمعه.. لأه
دي مركبه!.
دي أمّه من ضهري
صحت..
اللّيل حمام اخضر
بيلقط السكر
السكّر المحروق
ويرف بجناحه
يرف..

فتافيت رغيف ميت

مسعود شومان

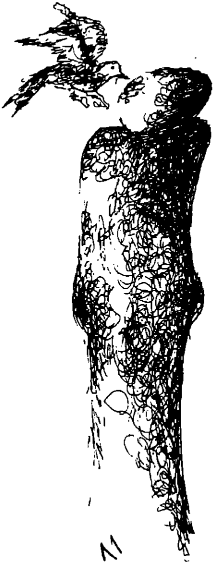
الرمل ولاّ البحر
البحر ولا الحبر
السكه ولا الطين
وشى وقف بين همزتين ع الألف
ياهلترى مين اللى صح
العشق ولا الدين

أبدأ
من أول فصل المبدأ ف كتاب
كان يعشق صُفَحُه
كان
آخر من شاف اتنين اتصافحوا
على توحيد النخل مع التورماى
كان

عيل ميت

آدان ضله مرخى ع العشوش
وانا مش عصفور
ولاهدهد برى
يا آدان مرشوش
ع الكحك/ف الودان/ ع الوشوش
آدان لوتسمعه لولو
مليان رتوش

هي هوى
هو هوهوه
هو عود مصلوب
هي متلولوه
هي حباية مشمش
هو نوى



إنما أمره
سكره ومره
توشيحه وريحه
نواه وحبايته وصوته المسكون
رغم دا
اذا وردته راودته..
.. وقالت «كن»
فلايكون

- بنطلون
- بقع وعفار
- روش كرتون ع الحصيرة
* الوله
* دم وخراب...
* وحبر مجنون ف الفضا....
.... يكتب بريح بكريه سيره

ف القفا سلايه
ف الراس فلايه
ف المصحف آيه
حبلانه ودايه
شوكه ووردايه
ضلمه وسهرايه
كدب بيجوز كدب

فانله ولاجلدى
- خمن
....
- لأ دا جلدى
جلدى ولا الفانله
- خمن
- جلدك
- لا دى الفانلة

- شوف
ماالحناش رعايش برتقانى ولا بارود
كات نفسى رايحه لها
- شوف
ماالحناش ف غيم محدوف وساعتها...
...نرمى الحضن ونفك
نفسه رايحه لها
- موت
- ف العنب
يكبر شياطنا ونتكى ع الضل والذكرى
- شوف
ماالحناش أوان المشمش

لسعتها كانت
دلوقتى طلعت شجرة المشمش على الدمل
عياطى كان
دلوقتى فرفشت زى الغراب
قصيت على طرفها ريش البكاره
وتبث تبت.. على طلعه السكه
لسعتها كانت
ضحكوا الغوازى وانا مكوى كى
عياطى كان
دبله على طرف عينها
وطرحه ع الشجرات
وقبر مطبوع ف الغياب
واله يتيم

تواصل

تعليق حول «الرؤى المخالفة للتراث» لعلى الألفى:

حول التغيير فى المجتمعات

محمد روميش

من واقع احترامها الشديد لحرية الفكر، تلتزم مجلتنا «أدب ونقد» باحترام آراء الغير، وتفرد صفحاتها، فى سخاء، لاتجاريها فيه «مجلة» أو منبر فكرى آخر، رغم مافد تراه، فى هذه الاراء من ملاحظة، فى مضمون الفكرة. او خطأ فيما تتضمنه من معلومات.

ومن هنا، وإحتراما وحبا للقارئ، فالمجلة تحتفظ بحقيها الثابت، فى مناقشة الفكرة ذاتها، وتصحيح المعلومة الخاطئة.

وكمثال، مقال «الرؤى الأدبية والفكرية المخالفة للتراث وموقف المجتمع منها للاستاذ على الألفى (مجلة ادب ونقد/العدد ٥٩/ يوليو ١٩٩٠)

فالكاتب الفاضل، فى مقاله وبكلماته، بعد أن يقرر وجود علاقة تبادلية وعلمية، وتبادل التأثير والتأثر، بين عقل المجتمع، ومادته، وعقل المجتمع، عند الكاتب، هو البنية العليا (الثقافة والعلوم والفنون والاداب) ومادة المجتمع، هى البنية التحتية) أوضاع المجتمع وظروف الانتاج واشكاله وادواته) يتساءل، الكاتب، عن الاسباب التى تقف وراء تغيير المجتمع، أى وراء تقدمه وتطوره من الاشكال البدائية التى عرفها فى فجر التاريخ، الى الاشكال الاكثر رقيا، ويجيب كاتبنا، «انه الخروج عن المألوف» ثم يتابع، وعادة يكون الخروج او التغيير والتنويع صادرا عن البنية العليا، او عقل المجتمع، ثم يقرر، صراحة» «ان الافراد المصابين (!!) بالقلق والحيرة والخروج عن المألوف، هم المسئولون عن التراكمات التى تؤدى الى التحولات المفيدة لحركة المجتمع وتقدمه».

أى أنه، يكرر، مرة آخرى، ان تقدم المجتمعات يتوقف على الصفوة، واى صفوة. «المصابون!» بالقلق.. الخ ثم يتشاكل التعبير لدى الكاتب، فيقرر ان حركة المجتمع، مرهونه بالتحولات التحتيه والبنية العليا، الا انه لايلبث، ان يعود الى فكرته الثابته، من ان تأثيرات البنية العليا، تتم من خلال الرواد أو الطفرات من البشر، وهم العناصر (المصابة) بالحيرة والقلق..

ونحن لسنا، من الذين يتفقون مع الكاتب الفاضل فيما يذهب، او فيما اساء التعبير عنه، من ان التقدم فى المجتمعات مرهون بتأثيرات البنية العليا، او الأبنية الفوقية فى المجتمع. فالكاتب يعلم ان المدرسة الفكرية التى

تفسر التاريخ بانه من صنع أفراد، او ابطال عظام، ليست هي المدرسة الوحيدة في تفسير تطور المجتمعات، ولعل اشهر ممثلي هذه المدرسة، المفكر الانجليزي «توماس كارليل» بكتابة الشهير «الابطال» والذي شايعه، في مصر، عدد كبير من مفكرينا، لعل ابرزهم الاستاذ العقاد، في سلسلة عبقرياته الشهيرة، والتي خرج هو عليها في كتابه القيم «حياة ابن الرومي من شعره». وتتساوى مدرسة الافراد العظام، في الخطأ مع الاتجاه الفكري المعاكس، والذي ينكر أي اثر للفرد في تطور المجتمعات، فكما يعلم الكاتب، ان المسألة أعقد من ذلك قليلا.

الانسان تخلق ونشأ وتطور داخل الطبيعة، ولكي يحصل على حاجاته الضرورية من الطبيعة، فهو يصارعها، مستعملا أدوات، تتطور، فالانسان ينتج حاجاته، أي أن الانتاج هو صراع الانسان ضد الطبيعة، «ولما كان للانتاج طابع اجتماعي، فلابد أن تنشأ بين الناس علاقات اثناء وبسبب عملية الانتاج «أي ان هناك علاقات الانسان بالطبيعة «قوى الانتاج» وهناك، علاقات الناس، فيما بينهم، خلال عملية الانتاج وبسببها، وتسمى هذه العلاقات بين الناس «علاقات انتاج» وعلاقات الانتاج بين الناس تكون انواعا متعددة «وقوى الانتاج، وعلاقات الانتاج، لا ينفصلان، وطريقه الانتاج تجسد وحدتهما الجدلية في عملية انتاج الحاجات المادية للانسان» «وتغيير طريقه الانتاج وحده، يفسر كيف ان نظاما اجتماعيا يحل محل نظام اجتماعي آخر، ويفسر لماذا تتغير الافكار الاجتماعيه والارا،، والمؤسسات السياسية» أي الابنية الفوقية «فلا يجب ان نبحث عن اسباب التغيير «مفتاح التاريخ» في ادمغه الناس وآراهم والحكارهم، بل في علاقات الانتاج والقوانين الاقتصادية والموضوعية التي تعمل مستقله عن ارادة الناس «اصول الفلسفة الماركسية/جورج بوليتزر/ترجمة شعبان بركات/ الجزء الثاني/ ص٥-٩)

وليس معنى هذا، ان الافراد معزولون عن التغيير في المجتمع، وان التغيير يحدث ويتم في غيبة الافراد، اذ أن التغيير في علاقات الانتاج، يحدث عبر نشاط الافراد وحركتهم فكما هو معروف، أن القانون في علم الفيزيا،، غير القانون في علم الاجتماع، فالاول يتحقق، من تلقاء ذاته، الماء يتجمد في درجة الصفر، اما الثاني فيتوقف على وعي الانسان وحركته، متى تتحقق الثوره في المجتمع، الا ان دور الافراد، ليس حرا، وليس طليقا «فالافراد بفضل الخصائص، والمميزات، التي يتمتعون بها، يمكنهم ان يؤثروا في مصائر المجتمع، ومن الممكن ان يكون اثرهم شديدا، الا أن امكانية هذا التأثير، ومدى اتساعه، محددان بالتنظيم الداخلي للمجتمع، وبعلاقات قوى الانتاج، وموقع هذا المجتمع من المجتمعات الاخرى «والافراد الموهوبون يظهرون في المجتمع، وفي الوقت الذي تكون الشروط الاجتماعية ملائمة، وهؤلا،، يمكنهم بفضل الخصائص الفكرية، وبفضل صفاتهم تأخذها الاحداث الاجتماعية، وكذلك بوسعهم تغيير بعض نتائجها الجزئية، ولكنهم لايستطيعون تغيير الاتجاه العام المحدد بقوى اخرى».

«تلخانوف /دور الفرد في التاريخ/ ترجمة احسان سركيس/ دار ابن الوليد/ ص ٧٢، ٧٩، ٨٨»)

واذا كان الكاتب الفاضل، بقصد او بغير قصد، قد طرح، واحدة من النظريات المثاليه، في اسباب تطور المجتمع، والتي يستهلكها كثير من كتابنا وصحفيينا، بالحاح دون ملل، فمن حق المجلة، ومن حق القراء، ان يعاد التوازن.

نأتي الى تصحيح، الخطأ في المعلومة فالكاتب، وهو يقرر، كيف أن الصفوة، تغير المجتمع، كتب أن «جرجس» بطريرك الاسكندرية،خشي من تأثير الفلسفة اليونانية التي كانت تدرسها «هيباشيا» فقاد هذا البطريرك بعض الرهبان وقتلوها وقد رجعت المجلة الى «جدول بابوات الكرسي الاسكندري وتاريخ ارتقائهم للبابويه» وهو الجدول الملحق بكتاب «تاريخ الامة القبطية» الحلقة الثانية، تأليف لجنة التاريخ القبطي، نشر سنة ١٩٣٢، فلم نجد

بطريركا واحدا، باسم «جرجس» ونجد ان من بين «البابوات الذين تبوءوا الكرسى الرسولى فى عهد الحكم المسيحى من الاسكندرية حتى عهد الانقسام» اسم «كيرلس الاول» بطريركا من سنة ٤١٢ ميلادية حتى سنة ٤٤٤.

وهيبا شيا، ليست مجهولة فى تاريخ الفكر الانسانى، ولم تكن من المصابين بالحيرة والقلق ويذكر استاذنا سلامة موسى عنها، انه فى سنة ٤١٤م كان بجامعة الاسكندرية استاذة تدعى «هيباطيا» (بهذا هو الاسم الذى اطلقه عليها استاذنا سلامة موسى، على عادته فى تعريب الاسماء غير العربية) فى الخامسة والاربعين، اختصت بدرس الحكمة وتدريسها، وكان بطرك الاسكندريه فى ذلك الوقت رجلا يدعى «كيرلس» من أثافية تدبير قتل هيبا طيا ومحو العلم من الاسكندرية فقد خاف كيرلس تأثير الحكمة اليونانية، فقرر أيه على الغاء جامعة الاسكندرية، وفى احد الايام، هجم عشرات الرهبان على «هيباطيا» وجروها الى أحد شوارع الاسكندرية، ثم مزقوها اشلاء، التهمتها الكلاب الجائعة، وهكذا كان مصير الحكمة الى الكلاب على يد كيرلس بطرك الاسكندرية فى سنة ٤١٥ م «راجع حرية الفكر وابطالها فى التاريخ سلامه موسى / نشر «ادارة الهلال بمصر» سنة ١٩٢٧ ص ٤٨، ٤٩»

• وفى «مجمل تاريخ مصر» وهو تلخيص عبقرى حقا الحقه الدكتور حسين فوزى بكتابه الفذ «سندباد مصرى» يورخ لسنة ٤١٢ م على النحو التالى: كيرلس الاول: رقى كرس الكرازة المرقسية، ويغلب ان يكون هو المحرض على قتل أجمل استاذة للفلسفة فى التاريخ: هيباسيا بنت الرياضى يثون، تربص بها الرهبان والصبوات وقتلوها رجما، وسحلوها حتى صحن الكنيسة حيث قطعوا جسمها اربا إربا، انتقاما من تعمقها فى دراسة الفلسفة الوثنية «راجع» سندباد مصرى «الطبعة الثانية ص ٣٦٦».

الا ان برترا ند رسل، يحدد الواقعة ذاتها، ويحدد الاسماء، على النحو التالى:

كان القديس، كيرلس، المدافع عن وحده المسيح رجلا غيورا على الدين، غيره فيها قسوة وتعصب .. واشهر مايشتهر به، هو محاكمته ومعاقبته لـ «هيباشيا» غير مستند الى قانون»

وهى سيدة ممتازة، اتجهت بمواهبها الى تدريس الرياضة، فانتزعت من عربتها، وعريت عن ثيابها، وجرت الى الكنيسة، وذبحت ذبحا وحشيا على يد «بطرس القارئ» وطائفة من المتهوسين الدينيين...وكشط لحمها عن عظامها، بمحار حاد الاطراف، وقذف فى النار باعضاء جسدها وهى ترتعش بالحياة.. وبعدئذ لم يعكر الفلاسفة صفو الاسكندرية»

«برتراندرسل/ تاريخ الفلسفة الغربية/ الكتاب الثانى/ ترجمة د. زكى نجيب محمود ود. أحمد امين/ نشر لجنة التأليف والترجمة والنشر/ الطبعة الثانية ص١٠٣»

وتبقى هذه المجلة «أدب ونقد» حفية أبدا بكتابها، معتزة بأقلامهم، شاكرة لهم الاخلاص فى الاجتهاد.

تعقيب ملك عبد العزيز على مقال صلاح عيسى عن مندور

صديقنا العزيز الأستاذ صلاح عيسى كتب فى نهاية العدد الماضى «نوفمبر» لمحة لطيفة حول موقف مندور والنحاس باشا من الحملة التى قادها الأول باسم «البشاوات الرأسماليون»، ولاشك أن الصديق صلاح قد حلل موقف

النحاس السياسى تحليلا جميلا، ولكننى أعتقد أن مشهد اللقاء بين مندور والنحاس الذى ذكره الصديق غير صحيح. فالصديق العزيز من جيل لم يعاصر هذه الأحداث، ولاشك أن سمعها من أحد يفتقر الى الدقة، أو تخيلها هذا الشخص مما ظنه واقع الظروف. ذلك أن هذه الحملة ضد الباشوات الرأسماليين كانت موجهة بالذات للباشاوات الذين تعينهم الشركات الصناعية والتجارية التى كان الجزء الأعظم من أسهما مملوكه للأجانب والذين كان أصحاب رؤوس الأموال هؤلاء يضعونهم رؤساء أو أعضاء فى مجالس اداراتها لمجرد استغلال نفوذهم، ويهبونهم أسهما بلامقابل تتيح لهم ذلك، وإن كانوا يدعون أن ثمنها سيسدد من الأرباح المقبلة. وهذا النوع من الباشوات لم يكن فيه أحد من باشوات الوفد، فمن المعروف أن أغنياء الوفد كانوا من كبار ملاك الأراضى الزراعية. كما أن باشاوات الشركات هؤلاء، كانوا هم أنفسهم المستوزرون فى كل حكومات الأقلية التى كان يفرضها على الشعب الملك والانجليز، ولذلك فليس منطقيا أن يثور باشاوات الوفد لهذه الحملة، كما أن النحاس باشا لم يكن بحاجة الى من ينبهه الى أنهم أعداء الأمة. لانه يعرفهم بالاسم ويعرف مواقفهم. صحيح أن مندور قد كتب مقالات أخرى بصحف الوفد يؤيد فيها تحديد الملكية الزراعية، ولكن كل ماحدث حول اتجاه مندور الاشتراكى الواضح فى هذا الصدد وفى غيره، أن قال له النحاس يوما «الجماعة (يقصد أعضاء الهيئة العليا للوفد) بيقولوا الراجل ده حيودينا على فين» ثم أضاف النحاس قائلا لمندور لكن مايهمكش.. اكتب اللى انت عاوزه»، وشهادة للتاريخ فإن أحدا من أعضاء اللجنة العليا للوفد أو أعضاء الهيئة الوفدية لم يقل لمندور مباشرة أى تعليق أو تحفظ حول مايكتب من مقالات تدعو للاشتراكية.

ثلاث تعقيبات على موضوع «الخالة تغنى»:

١- تعقيب من صنع الله ابراهيم

أرجو أن تسمحوا لى بالتعليق بالتالى:

١- ليس من حق أى ناشر أن يتدخل بالحذف أو الاضافة فى نص أدبى، إلا بعد استشارة واستئذان صاحب النص. وبالطبع فهذا لاينطبق على التصحيحات اللغوية.

٢- المفاجأة هى أن تطالعنا مجلة نقديه مثل «أدب ونقد» بموقف متخلف للغاية هو تصور معين للأمور التى تفتقر الى الذوق واستهوال شبهة الحديث عن مثلية جنسية أو ما أسمته المجلة بالانكشاف النسائى الزائد.

٣- والمضحك أن ما أدخلته المجلة على القصة من تعديل- اذا كان قد أزال شبهة الفجاجة وانعدام الذوق- فانه قد أضاف شبهة الإثارة الجنسية. الأمر الذى يكشف مايمكن أن يؤدى اليه التدخل الخارجى فى النصوص.

٤- وبالطبع فلاشك أن الكاتبة مهملة للغاية فيما يتعلق بالصياغة النهائية لقصتها، وهو أمر يمكن توجيهها اليه بطريقة أخرى غير الطريقة التشهيرية التى قامت بها المجلة فليس بهذه الطريقة يتم معاونة الكتاب الجدد وفى النهاية فأن الأمر كله كان لايحتاج الى اكثر من إعتذار بسيط واجب.

٢- تعقيب من ادوار الخراط

ثلاث مسائل تستحق التناول فى هذه القضية.

أولاها أنه ليس من حق رئيس التحرير أو من يمثله أن يحذف أو يغير من النص الابداعى المقدم اليه باتفاق مسبق، واضح وصريح، مع الكاتب. أظن هذه بديهية جرى عليها عرف متقادم فى النشر. أريد ان اذكر بقصة عدد الكرمل ١٤ الطائر الصيت، وكيف ثار شعراء السبعينيات ثورة عارمة- لهم مطلق الحق فيها- عندما تدخل مسئول التحرير بتحوير أو حذف أو تأويل نصى (حتى) لاشعارهم .

وثانيتها، وهى المسألة لرئيسية لى تصورى، هى أن العمل الابداعى ليس بالضرورة خاضعا لمواصفات «الذوق» السائدة أو تقديرات مايخدش الحس العام، أو إعتبارات التحشم و«جمال» اللفظ أو المعنى، ذلك الجمال التقليدى المصطلح على قبوله والذى تضعه فى الغلب اعتبارات سلوكية تحكم المعاملات اليومية أو أحاديث الصالونات أو اخلاقيات النفاق البورجوازية الشهيرة، وربما كان الامر على العكس تماما- بل هو كذلك- فى «جمال» التشويه والصراحة والكشف واقتحام الحسى والعضوى، قيمة الصدمة التى تتطلبها مقتضيات العمل الفنى، واقتحام السرى والخبئ والحميم الذى يقتضيه السعى نحو معرفة فنية ، ذلك كله طبعا طالما جاء فى سياق فنى صحيح وموح وأريد أن أذكر بقصة «تلك الرائحة» وكيف غضب واستاء أحد اساتذتنا لانها تذكر مالايصح ذكره فى «عمل أدبى جميل». اما عندى فللصدق والحرارة جمال حق يتجاوز آداب الصالونات وآداب المائدة.

اما ثالثة هذه المسائل فهى انه لايصح أن نغتفر لكاتب- او كاتبة- خطأ لغويا واحدا، وأكرر واحدا. معرفة الكاتب بقواعد- بله أسرار- لغته ضرورة أولية وجوهرية لايجوز التغاضى عنها تحت أية تعلة من التعلات. ليست هذه مسألة شكلية أو ثانوية، بل هى قوام صنعة الكاتب التى لاتستقيم له رؤية بدونها.

٣- تعقيب من ابراهيم فتحى:الخالة تغنى والشاعر يلحن

قرأت ثلاث صيغ من قصة قصيرة واحدة. الأولى عن لحظة من العذوبة السيالة الرقيقة والتناغم مع البشر والطبيعة قطعت فجأة بنشرة متألمة فى علاقة بين البنت ويدها والمواطن الخفية من جسدها ، وانكسر الانسجام لغير سبب.

والصيغة الثانية بخط يد الكتابة إن تكن مليئة بالأخطاء النحوية والاملائية فهى بارعة فى تصوير لحظة المباغتة، والتجاوب الخجول المؤلم بين لغة الجسم السرية فى تفتحه للخصوبة والنضوج وتألق العالم وتموجه.

والصيغة الثالثة مجاهدة الشاعر حلمى سالم فى كتابه نص جديد، صحيح نحويا وإملائيا، فى ابداع مشترك لأول مرة فى تاريخ القصة القصيرة، يغطى انكشاف الأنثى ولزوجة الحيوية باحتشام استجلاب المتعة بيد البنت لابيد عمرو.

ومن الممل توزيع الاخطاء بالقسطاس والوعظ بما يجب ولا يجب. ومن المعروف أن أدب ونقد احتفت بالكاتبة ونشرت لها قبل تلك القصة، وهى مجلة شجاعة تحتفى بالجديد وتنشر الابداع المثير للجدل دون وجل. ومن المعروف أيضا أن عددا لايستهان به من كتاب القصة القصيرة لايهتم بمراعاة قواعد النحو على الرغم من البراعة فى التصوير والتجسيد والصياغة الفنية، لذلك يضطر الأدباء القائمون على أمر المجلة الى تصحيح ماكان يجب الا يهمله الكاتب والا كان عليهم رفض نسبة عالية مما يأتيهم من قصص.

حسن النية إذن متوفر عند الجميع، والجميع يعرفون قواعد النشر وليسوا فى حاجة الى محاضرات .

ولكن ماينقصنا جميعا هو الصلة المباشرة والحوار المستمر بين الكتاب والشعراء والنقاد والقائمين على التحرير بروح المودة والحب، وتلك الروح ليست غائبة ولم تكن غائبة أصلا رغم سوء الفهم والنقاد الصلة المباشرة .

أرجو أن أقرأ للكاتبة قصصا جديدة فى أدب ونقد.

تعليقان على رسالة درويش الاسيوطى:

جاءنا ردان على الرسالة التى نشرناها (فى تحقيق: السياسة الثقافية فى مصر فى العدد ٦٢) من الشاعر درويش الأسيوطى. الرد الاول من صلاح شريت مدير عام الثقافة بأسيوط، والثانى من أدباء أسيوط.

١- تعليق من صلاح شريت:

ويشير الى:

« هذه الرسالة وغيرها منه لم يقصد بها الا الشوشرة والتشويش وقد أرسل الى جريدة المساء بذات المضمون وتم الرد على رسالته بالجريدة بتاريخ ١٩٩٠/٩/٢٨م.

. أدباء أسيوط لايتعرضون لحملات من أى نوع، والسيد درويش الاسيوطى لايمثل الانفسه-، وادباء أسيوط يمارسون نشاطهم كالمعتاد بأندية الادب بجميع المواقع الثقافية والتى يشرف عليها ويرأسها اما شعراء أو نقاد أو من لهم اهتمام بالحركة الفنية والثقافية.

- المقال الذى منع من النشر فى «مجلة اللقاء» لم يكن تأريخا للحركة الادبية كما لم يكن نقدا بناء ولاموضوعيا ولم يخرج عن كونه نوعا من الاستهانة والتجريح والتطاول على شخصى كمدير للثقافة بأسيوط والعاملين معى وصل الى حد القذف وقد تحررت بشأنه الجنحه رقم ٢٧٨٤ لسنة ١٩٩٠م قسم أول أسيوط.

- مجلة صوت الجماهير نافذة لادباء أسيوط ينشرون من خلالها انتاجهم الادبى كما أن أمانة الاعلام بالحزب الوطنى ومجلة صوت الجماهير أغنياء برجالهما من الادباء والمثقفين ومن أساتذة جامعتى الازهر وأسيوط، وأن لا أمانة الاعلام ولا المجلة فى حاجة الى سيادته لسد عجز بهما »

- ادباء اسيوط يكررون الاستغاثة:

هذا هو البيان الثانى الذى يصدره ادباء أسيوط من المقهى الذى يقيمون به ندوتهم الاسبوعية بعد مقاطعتهم لنادى الأدب بقصر الثقافة نظرا للمارسات التى يقوم بها مدير مديرية الثقافة والتى كان آخرها حل مجلس ادارة النادى ومنع رئيسه الشاعر درويش الاسيوطى من دخول القصر..

وقد استجاب الادباء لنداء السيد والمدير من خلال جريده المساء الصادره بتاريخ ١٩/ ١٠/ ١٩٩٠ والذى يدعوهم فيه الى حوار معه وتم تشكيل وفد من اعضاء النادى للتحاور معه.. طلب سيادته منه أن يتم وقف الحملة الصحفية ضده وان يعود الادباء الى حضور ندوتهم الاسبوعية بالقصر مقابل تراجعة عند قرار منع الشاعر درويش الاسيوطى من الدخول.

وبالفعل نفذ الادباء الجزء الخاص بهم فى هذا الاتفاق وحضروا ندوتهم يوم السبت الموافق ٢٧/ ١٠/ ١٩٩٠.. وتم أخذ ترقيعات الادباء فى كشف حضور، وذلك على غير المألوف!!

ثم توجه اعضاء النادى لمطالبة السيد المدير بتنفيذ تعهداته لهم. لكنه عاد الى سياسته الاولى ورفض الاستجابة لمطالب الادباء، بل ونفى تماما وجود لائحة للنادى، رغم اعترافه فى العدد التاسع من مجلة «اللقاء» بوجود اللائحة وتطبيقها، منذ عام ١٩٨٨!!

ونحن بعد هذه التطورات نعلن استمرارنا فى مقاطعة نادى الأدب بقصر الثقافة ونناشد السيد حسين مهران رئيس الهيئة العامة بقصور الثقافة التدخل لوقف هذه المهزلة.

عن أدباء أسيوط:

١- هشام ابو المكارم	٨-جمال عطا	١٥- محمد سعد
٢- فراج فتح الله	٩- عصام معتمد	١٦- محمد ياسين الخطيب
٣- كريمة ثابت	١٠- مديحه غزالى	١٧- نبيل عبد المجيد
٤- بليغ ابو شنيف	١١- عبد الحافظ طه	١٨- عبد الودود الشاذلى
٥- احمد الجعفرى	١٢- احمد توفيق	١٩- نادر شفيق اسعد
٦- رضا عبد البصير	١٣- محمد عبد النعيم	٢٠- نصر الضوى
٧- محمد المجريس	١٤- محمود رجب	٢١- ابو القاسم محمد

تطور مفهوم الخلق والتكوين بين ثقافة البداوة وثقافة النهر

تأسيس:

معلوم، أنه بعد انحسار عصر الجليد الأخير، تقاسمت الأرض حالتان طبيعيتان، الأولى يمكن تمييزها فى تجمع شرايين المياه فى أنهار، بعد استقرار أوضاع القشرة الأرضية، والثانية وضحت فى تصحر مطرد أدى إلى خفوت نبض الحياة تدريجياً، بحيث تناثرت الحياة حول عيون الماء والبرك المتباعدة، ومع ذلك التصحر المتزايد، وجدت الجماعة المشاعية الأولى- ذات النظام الأمومى- نفسها، إزاء متغير طبيعى شحيح بمطالب الحياة والمنافع، مما أدى بالضرورة إلى تفكيك بنيه ذلك المشاع، تبعا للتفكيك الذى حدث فى الطبيعة، بحيث انتهى إلى وحدات اجتماعية أصغر، وأكثر قدرة على الاستمرار والديمومة، حيث كان التجمع الكبير يعنى الهلاك جوعا، والصراع على خيرات الطبيعة الضئيلة، وهو الصراع الذى- لاشك- حدث، وأدى إلى ذلك التفكيك، ثم الانتشار المتباعد للأشكال القبلية الأولى.

وعليه، فقد وجد الانسان نفسه فى البيئة المتصحرة، أمام خيارين: إما الموت جوعا، أو تدجين الحيوان، ومن هنا حتم الظرف على البدوى الاعتماد على الحيوان ومنتجاته فى معاشه، إعتمادا شبه كامل، فكان يأكل لحمه ويغتذى بلبنه ويلبس من نسيج صوفه، ومن ذات النسيج كان يبنى خيامه.

ولندرة خيرات الطبيعة الأخرى، لقد أدى ذلك المتغير إلى تغير مماثل فى تطور البناء المجتمعى، لقد أصبحت الجماعة الآن ترتبط برابطة الدم، وبنفس القوة ترتبط بحيواناتها وهى معتمد حياتها، وربما كان ذلك هو جذر الطوطمية، الذى عبر عن قرابة مماثلة - وبالدم أيضا- بين الحيوان والجماعة، كما كانت الجماعة بحاجة ماسة إلى تنظيم يطمئن للجماعة بشراً وحيوانات الأمان من النفوق أوالشرود أو التيه، ومع سعى هذه الجماعة المتجانسة وراء الكلأ، ومايحتاجه من قدرات عضلية لاتتوفر إلا للذكور، انهار وضع المرأة وتحولت الجماعة إلى الشكل الذكورى، خاصة بعد أن امتلك الذكور أساسا انتاجيا متينا تمثل فى القدرة على السيطرة على الحيوان وترويضه، فى وسط صحراوى يعتمد القوة الغشوم، وساعد على تثبيت مركز الذكور، ذلك الصراع الذى- لابد- شب حول مراضع الكلأ بين الجماعات وبعضها، واحتاج قدرات قتاليه، وهو صراع طبيعى تماما فى ضوء اعتماد تلك الجماعات على المعطى الطبيعى الشحيح وحده، بينما فقدت المرأة قيمتها الاجتماعية فى مجتمع الندرة، بحيث اقتصرت وظيفتها على إنجاب مزيد من الذكور، أما الإناث فكانت ألواها تضيف على الجماعة عبئا، حدثنا التاريخ القريب عن حل إشكاليتها بوأدها. وحتى تضمن الجماعة المتبدية تماسكها، ذاب الفرد فى القبيلة وذابت القبيلة كلها فى الفرد، وأصبح الفرد يمثل القبيلة بكاملها فى كل تصرفاته، وبحيث أصبحت القبيلة كلها مسئولة عن أعماله، كما أصبحت مطالبة جميعها بالالتزام بتصرفه، والثأر له إن أصابه مكروه، وذاب الكل فى واحد، هو طوطم القبيلة وسيدها وسلفها، الذى أصبح محل التبجيل والتقديس، وتحول إلى رمز عزة قومية وجنسية ودينية، وكان كل فرد فى القبيلة يمثل هذا السلف، أو هو دون مبالغة ذات ذلك الطوطم الموحد والموحد.

وفى شكل من الديمقراطية البدائية، التى تضمن بدورها مشاركة الكل وذوبان الكل، كان مجلس القبيلة هو

الذى يحدد شيخها وقائدها، بصفات محدده، وترتبط بظروف آنيه، فقد تحتاج الظرف للحكمة مرة، وللجسارة والإقدام حينا آخر، بمعنى أن الظرف كان هو الذى يحدد مؤهلات الزعيم المطلوب، وحسب الحاجة، كما يحدد أيضا ظروف عزله وتعيين البديل الجديد المناسب. لكن من جانب آخر، تدنت مستويات الإنتاج إلى حد كاد يكون اعتماداً شبه كامل على الطبيعة، ولأن علاقة الإنسان بالطبيعة هى علاقة عمل يؤدى إلى إنتاج اجتماعى، فإن الجماعة البدوية ظلت بعيدة عن هذا المعنى الاصطلاحى، وظلت كائنا طبيعيا فى حصولها على الخيرات بالسعى الدائب وراء الكلأ، والغزو وسلب خيرات الجماعات الأخرى، أو ماتمثل واضحا فى تطفلها المستديم على منتوج العمل فى المناطق الخصبة، والاستيلاء عليه والفرار فى غزوات لم تنقطع، سجلتها لنا نصوص الحضارات القديمة، التى استقرت على الجانب الآخر من الفرز الطبيعى، أقصد فى وديان الأنهار، التى طورت قاعدة إنتاجية، تبعتها نقلات ضرورية على المستوىّ الاجتماعى.

وعلى مستوى العقائد، فإن الطبيعة المتصحرة الضنينة بأشكال الحياة وألوانها، تلك الأشكال والألوان التى تتعدد تعدداً هائلا فى مناطق الخصب النهرى، جعلت الإنسان فى بداوته أحادى النظرة واحدى الاعتقاد والنظام، فهو كما قلنا واحد فى كل واحد، يتمازج بذات الوحدة مع سلفة الواحد، الذى عادة ماتمثل فى أهم حيواناته النافعة، لذلك غالبا ما قدس أنواع الشياة، بالذات، لذلك كان ذلك السلف المقدس هوربه الواحد الأوحد، وهو أفضل من أرباب القبائل الأخرى، وهو الوطن- حيث لاوطن مع الانتقال الرعوى- والملاذ ومصدر العزة وموحد الكيان، ولايوجد رب يمكن أن يدين بالطاعة له سواه، لأنه إنما يمثل مصالح جماعته ووطنها الذى ينتقل معها أينما حلت أو ارتحلت (وهو البعد الذى نجده بعد ذلك فى العقائد الإسرائيلية المبكرة، التى كانت لاتنكر الأرباب الأخرى، لكن لاتراها مواتية لرب إسرائيل). ومن هنا لم يسمح الظرف بنشوء أنظمة مركزية توحد القبائل المتصارعة، فظلت فى شتاتها، مع استمرار الوطن الإله والاعتزاز بالنسب إليه بحسبانه السلف الواحد اللامتعدد ولايمكن أن يتعدد، لذلك كان هو المعبود الواحد الذى يضمن لقبيلته تماسكها اللزج وانصهارها وأمنها، لكنه من جانب آخر شكل أو لوحة واحدة للجميع، لم تسمح لأزمان طويلة بعد ذلك بظهور ثنائية طبقية تسمح بمزيد من التطور، ودعم ذلك الوضع، الظرف ذاته الذى فرض استمرار الديمقراطية الابتدائية ومجلس القبيلة، والزعيم الظرفى الذى لم تثبت سيادته مدة زمنية تسمح بظهور تشكيلة طبقية.

هذا بينما على الجانب الآخر، وفى مناطق الخصب النهرية، كان استقرار الأنهار فى مجاريها بشكل نهائى، قد استغرق زمنا غير قصير، وسمح بوجود بيئة شبيهة بحال ما قبل انحسار الجليد الأخير، من حيث انتشار الأحراش والمستنقعات مما فرض بالتالى استمرار الوضع الابتدائى للمشاع زمنا أطول، ضمن استمرارا موازيا لوضع المرأة المتميز فى النظام الأمومى، بسبب امتلاكها أساسا اقتصاديا دعم ذلك الوضع (سنأتى على شرحه الآن)، واستمر ذلك النظام لفترة زمنية توازت مع المرحلة التى تغيرت فيها نظم المجتمع الذى تحول للبداوة فى مناطق التصحر، وانتهت بالسيادة الذكرية، بينما كانت مناطق الخصب لم تستمتع بعد باستقرار الطبيعة النهرية تماما. ولتوضيح ذلك سنحتاج إلى وقفات تفصيلية - حسب المساحة المتاحة- لابد منها، وهى وقفات تنتج لزوما عن رؤيتنا. والتى تمثلت فى اقتراح يحل أو يحاول حل- مسألة أيهما كان أولاً: النظام الأمومى أم النظام الأبوى؟ فبينما كان دراوين قد افترض- بالمقارنة مع عالم الحيوان- أن السيادة المطلقة كانت ذكرية لاشك فيها منذ البداية، أكمل زتكسون

فقال: إنه حدث أن ثار الأبناء على الأب المتسلط القاسى المترحش فقتلوه وافترسوه سوية، واستكمل روبر تسون سميث البحوث ليؤكد أنه قد مرت بعد ذلك فترة انتقالية ظهر فيها النظام الأمومى، وانتهى فرويد بعد البناء على ماسبق إلى أن الأوضاع قد عادت إلى سابق عهدها وساد الذكر،كان يقف على الجانب الآخر اقتراح يحمل أدلة ربما كانت أقوى- كما عند إنجلس مثلا- يؤكد أن البداية كانت نظاما أموميا لاشك فيه.

وكان اقتراحى هو رفض السؤال: أيهما كان أولاً؟ من أساسه، بحسبانه الخطأ الذى أدى إلى تضارب الاجتهادات، وزعمت أنه لم يكن هناك قبل ولا بعد، ولاسابق ولا لاحق، حيث قد انتهى الظرف البيئى إلى تميز مجتمعين عن بعضهما رغم تزامنهما، هما مجتمع البداوة ومجتمع النهر، أى أن الاختلاف كان مكانيا وليس زمانيا، وهو الزعم الذى أضحى بحاجة إلى تأييد، وهو تأييد كما قلنا بحاجة إلى بعض التفصيل الوجيز.

سيادة الأنثى:

لنقر مبدئيا أنه من غير المنطقى أن يوجد مجتمع كل آلهته إناث، ويسوده بشر ذكور، أو العكس، ولنقرأ بعد ذلك الترتيلة السومرية التى تقول: «عندما تزوجت الإلهات الأم، وعندما توزعت الإلهات الأم بين السماء والأرض، وعندما ولدت الإلهات الأم، عند ذلك كتب العمل، الإلهات العظام يراقبن العمل، والأبناء يحملون السلال» [انظر مثلا: فوزى رشيد، خلق الانسان فى الملاحم السومرية والبابلية، افاق عربية، ايار ١٩٨١]- ولنلحظ أن البيئة السومرية فى جنوب وادى الرافدين، لم تكن قد تحددت فيها معالم نهرى دجلة والفرات تحديداً واضحا، ولم تزل، وحتى الآن يختلطان فى الدلتا وتنتشر بينهما الأهوار والأحراش والمستنقعات شبه الغابية..

حقيقة أنى أرى فى تلك الترتيلة حفرية رائعة، نقش فيها ما حدث فى حقب الحياة القديمة، فالإلهات هنا هن الإلهات الأم، اللاتى توزعن بعد ذلك بين الأرض والسماء، ومن الجدير بالذكر أن أول تمثل للأم الأولى الكبرى كان فى تربة الأرض الخصبة، ومع نقلات تطورية استغرقت زمنا، تم تمثلها- إلى جوار الأرض- فى كوكب الزهرة المتلالئ ذى الحسن والدلال، وهو ماتشير إليه الترتيلة بوضوح، ولك أن تلاحظ أن قدسية الإلهات الأم قد ارتبطت ب «عندما ولدت»، ولنتذكر أهمية (ولدت) تلكفسنعود إليها، بينما أصبحت مهمة الأبناء، وهم جمع الذكور، العمل، لتتفرغ الأم الإلهة لإدارة شئون العشيرة، ومن ثم لم يكن غريبا أن ينادى السومريون تلك الإلهة بالنداء: ماما mama ومامى MAMI وأماء AMA (انظر حول تلك التسميات جان بوتيرو: الديانة عند البابليين. ١٩٧٠. ص١١٠).

وتلخص لنا الأنثروبولوجية جيكيتا هوكس JAQUETTA HAWKES الاتجاهات البحثية بصدد تأليه الأم الأنثى الأولى، فتقول: إن أقدم تماثيل شكلها الإنسان للعبادة، تمثل إناثا ضخمت فيهن الأعضاء المثيرة جنسيا. أطلقت عليها هوكس اسم تماثيل إفروديت الولادة، وتبع ذلك عصر اتضحت فيه بعض رسوم تتسم بالذكورة، تلاها عودة كاسحة إلى الإلهات الإناث، وذلك مع اكتشاف الزراعة فى العصر الحجرى الجديث، ويعود تاريخ التماثيل الولادة إلى حوالى خمسة عشر ألف عام (أى فى العصر الحجرى القديم)، ولنا أن نلاحظ هنا أن الجليد قد تراجع

قبل ذلك بألاف عشر أخرى، مما يشير إلى التحولات التى أشرنا لحدوثها فى البيئات المتصحرة على المستويين البيئى والمجتمعى، مع بقاء أوضاع المشاع فى البيئات الخصيبة على حالها، إلى مايزيد عن عشرة الاف عام.

وتؤكد هوكس أمرا منطيقا تماما، هو أن النساء هن مكتشفات الزراعة، إبان جمعهن للثمار فى منطقة مستقرة مع أطفالهن، وملاحظتهن- بالصدفة المتكررة- لنمو الثمار المتساقطة على الأرض مرة تلو أخرى، فى وقت كان فيه الرجال يخرجون للقنص، وعند عودتهن يكون كل الرجال لكل النساء، فينسب الأطفال للأم دون الأب، وقد شكل اكتشافها الزراعة، وإجادتها لهذا العمل رغم بدائيته النسبية، أساسا اقتصاديا ساعد على تثبيت سيادتها (التى حفرتها لنا الترثيلة السومرية)، ثم تلى ذلك نهاية العصر الحجرى الحديث، أى منذ حوالى خمسة آلاف سنة تقريبا، سيادة الذكور النهائية، ولاحظت هوكس أن ذلك اقترن بنشأة المدن المستقرة الكبيرة (للمزيد إرجع الى: HAWKES, PRE HISTORY NEWYORK AMERICAN LIBERY, 1963, P.O. 35-357) أما نحن فقد أجرنا نفسنا- وفق ما بيننا من شواهد- أن نلاحظ أن ذلك الزمن تحديداً، (نهاية العصر الحجرى الحديث) كان بداية هبوط الموجات البدوية على المناطق الخصيبة بالهلال الخصيب، والتى استمرت نوعا من الهجوم الدورى على الحدود لسلب المحصول بعد جنيه، وانتهت باستقرار السيادة البدوية فى المناطق الخصيبة فى شكل غزو استيطانى كامل، وهى الموجات التى اصطلح على تسميتها بالهجرات السامية، ولعلنا نذكر أن البداوة كانت السلطة المطلقة فيها للذكور.

تدعيم رؤيتنا:

تقول ميد MEAD مقولة اعتيادية تماما هى: إن النساء بفضل قدرتهن على الإنجاب، ولأن مسألة الولادة كانت فى عينى الإنسان البدائى مثيرة للدهشة والعجب- وربما الانبهار المؤدى للتقديس- لقد أدى ذلك إلى الاعتقاد أن النساء قابضات على أسرار الحياة (انظر).

MALE AND FAMALE, NEW YORK, MORROW, 1949, P.P. 102-103)
ونضيف إلى ميد: أن الولادة فى مجتمع أمومى، يأتى فيه أى ذكر أى أنثى، كانت لاتعطى للذكر فرصة لملاحظة أثره ودوره فى عملية الإنجاب، إضافة إلى الفترة الطويلة الفاصلة بين الحمل والولادة، والتى كان يمكن أن تخفى عن عين البدائى غير المدققة، للعلاقة بين الأمرين، كما أن معيشة الأولاد والبنات سوية حينذاك دون عائق قبل المراهقة، ومعرفتهم الجماع الذى لاتنتج عنه ولادة، أدى بدوره لعدم الربط بين الجماع والولادة، وعدم إعطاء الذكر دورا فى عملية الميلاد، بل أن هناك من يعتقدون اليوم- فى بعض المجتمعات المتخلفة- أنه يمكن للمرأة أن تحمل دون رجل يأتيها، بل وتدخل تلك الفكرة ضمن معتقدات كبرى، لذلك كان طبيعيا أن يتصور الانسان فى المبتدا أن الأنثى وحدها هى الكائن المسئول عن منح الحياة، والقادر الوحيد على ذلك، بحيث أصبح إعطاء الوجود حياة جديدة اختصاصا أنثويا بحتا، وقد دعم تلك الرؤيه اكتشاف الأنثى للزراعة، حيث كانت الزراعة إنجابا بالحياة وامتلاكا لأسرارها، لذلك لم يكن غريبا أن تكون أول التماثيل المعبودة لإلهات إناث ولادات.

وإعمالا لذلك نرى أنه قد تبع اكتشاف الزراعة استقرار دائم انتظاراً لنضج المحصول (وهو يشابه انتظار نضج الجنين)، وتبعه بالضرورة دعم لوضع المرأة السيادى، لكن ذلك الأساس الإنتاجى ذاته استبطن فى داخله الانهيار المقبل لوضع المرأة، والمتغير الآتى الذى فرضه التوسع فى قطع الغابات مع التحقيل وإحلال الزرع محلها، وما يحتاجه مثل ذلك العمل الجبار من قوى عضلية، ومايحتاجه من حيوانات قوية مدجنه لجر الأشجار المقطوعة وللعمل فى حراثة الحقل وحمل المحصول، وهو ما اقترن بالضرورة بسيادة تدريجية للذكور أدت إلى تبادل المواقع السيادية، وقد حدث ذلك فى الوقت الذى سجل لنا فيه التاريخ أن الجموع المتبدية ذات النظام الذكرى، قد هبطت بقطعان مواشيها القوية إلى أراضى الخصب.

والملحوظة الجديرة بالاهتمام هنا، هى أنه بعد هبوط الهجرات السامية على الهلال الخصيب (وهو نموذجنا هنا)، وما تلا ذلك من قيام الدول المركزية (وهو ما سنأتى على شرحه)، نجد استمرار تواجد الإلهات الإناث فى حضارات الشرق الأدنى القديم، إلى جوار آلهة الدولة الحاكمة الذكور، ثم أن التماثيل التى تركتها لنا فنون تلك الحضارات تصور لنا الإلهة الأنثى تحمل بيدها حزمة من الحنطة، أو تقف فى حقل حنطة، أو تصور على ثوبها سنابل الحنطة، هذا بالتبادل مع النخله فى رسوم أخرى وإن كانت أقل انتشارا، وهو مايشير بوضوح إلى ارتباط الأنثى بالزرع، وبالحنطة تحديداً (أول الزراعات المدجنة)، ولو أخذنا بالحسبان أنه بمرور الوقت، ومع النظام الاجتماعى الذكرى، ومع الاستقرار، بدأ الذكر يلاحظ دوره فى عملية الإنجاب، كما لاحظ التشابه الواضح بين حبة الحنطة المفلوقة وبين فرج الأنثى المفلوق، وأن كلا الفرجين ينفلق عن ميلاد وحياة جديدة بعد رى الحبة بالماء ورى الفرج بمنى الذكر، فربط بين المنى والماء واعتبر المنى ماء الحياة المذكر (أوزيريس النيل فى مصر، بعل المطر فى الشام، أبسو وآنكى إلهى الماء فى الرافدين.. الخ) كما ربط بين الحنطة والمرأة، ناهيك عن رصيدها فى اكتشاف تدجين الحنطة تحديدا، والتى تحمل التشابه مع الفرج الأنثوى، هذا مع ما حمله التشابه مع نواة التمر الذى انتهى بتقديس التمر بدوره، وبحيث حملت النخله قدسية المرأة وأصبحت رمزاً دالاعليها فى العبادات وفى الحوارات الجنسية، واحتسب التمر دواء شافيا يحمل كثيرا من البركات حتى اليوم، خاصة إذا خلط باللبن (وهو رمز المنى الذكرى ؟!)

أما الكلمة (تمر) فالواضح لدينا أنها الأصل والجذر فى الكلمة الداله على الزرع على وجه التعميم، أقصد كلمة «ثمر». وتأسيسا على تلك التجربة و الملاحظات، بنى الانسان تصوراته عن التكوين والوجود، فربط التكوين بدم الحيض الشهرى، بعد أن لاحظا غياب الدم مع بدء الحمل المؤدى فى النهاية إلى ظهور الحياة فى المولود، فربط الدم بالحياة، وتصور أن ذلك الدم المنحبس داخل الرحم هو الذى يكوّن الوليد المقبل، وقد ربط ذلك بملاحظة أخرى هى الموت المحتوم الذى يصيب الإنسان المجروح عندما ينزف دمه، ذلك الدم الذى أصبح على وجه العموم سر التكوين وسر الحياة، وبقى فى الذكرى، حتى فى مجتمع السادة الذكور، بحسبانه منحة الأنثى الإلهة الأولى.

هذا وقد لاحظ بعض الباحثين (مثل فرويد) ارتباط الأنثى بالقمر، والذى كان عادة ينقش إلى جوارها فى حالة الهلال، فاحتسبوا أن الإنسان القديم رمز للأنثى بالقمر، وأن القمر هو الإله المؤنث، لكنا ذهبنا إلى اتجاه معاكس تماما، لقد افترضنا أن هذا الاقتران بين الأنثى والقمر إنما نتج عن تناغم إيقاعات الدورة الشهرية للقمر، مع التبدلات التى تطرأ على وجه القمر خلال الشهر القمرى، الذى ينضبط إلى حد مدهش مع الإحدى وعشرين يوما

للدورة الحيضية، وأن غيابه يترافق مع نزول دم الحيض، وبربط تلك الظاهرة بظاهرة نزول دم البكارة عند أول جماع للفتاة البكر، انتهى بتصور أن القمر هو الزوج الحقيقى أو الغائب للمرأة، خاصة مع حدوث حالات حمل مع غياب الذكر طويلة فى ظروف طارئة، والقمر قد اقترن من جانب آخر بحيوانات الراعى عموما (الشياة)، لشبه الهلال بقرنى الخروف أو الثور، وهى الحيوانات التى شكلت الأساس الاقتصادى الذى أدى إلى امتلاك الذكور قاعدة إنتاجية دعمت وضعهم السيادى، والذين مالوا عموما منذ البداوة إلى الترميز للهلال بالخروف، والذى عادة مارمز بدوره للسلف الأب الذى فى السماء.

وتأسيسا على ذلك احتسبت أولى نظريات التكوين، أن بداية الخلق جميعا من الأنثى الولادة، التى، تمثلت فى قوة أنثوية تلد كل شىء من الزرع إلى البشر، وأدمجت كقوة خلق كبرى فى جميع الإناث بشراً وحيوانات وأرضا ولوداً، وتمثلت المادة الأولى للتكوين فى دم الأنثى تحديداً.

ومن الطريف أنه بالقرب من موطنى: مدينة (الواسطى) وعلى الطريق إلى (الفيوم)، ظهرت كرامة زراعية رائعة الدلالة، تشير إلى بقاء المأثور القديم فى الوجدان الشعبى بقوة. وحضور، فمنذ زمن غير بعيد (حوالى خمس سنوات) انتشرت اسطورة تقول أن رجلا أراد قطع شجرة الجميز القابعة على الطريق الرئيسى، ومع أول ضربه بالفأس (وهو رمز ذكرى دائم لأنه يشق رحم الأرض) صرخت الشجرة ونزف مكان الضربة دم غزير، وفى تلك اللحظة تحديداً، وكانت فى الثلث الأول من الليل، وعندما سمع أهل القرية جميعا دوى الصرخة المشاعة، نزلت كل امرأة كانت فى حالة جماع مع زوجها، ومن ثم اختار الأهلون للشجرة اسماً لاجدال فى دلالته، هو (الشيخة خضرة)؟! ووضعوا بجوارها صندوقا كتب عليه: تبرعو البناء مسجد الشيخة خضرة؟!، والغريب أنك عندما تقترب من الشجرة-- التى أخلت المئذنه تتعالى من خلفها- لتطالع المادة الصمغية التى جفت قطراتها على الساق المقطوع، ستجد أهل القرية قد علقوا على الفروع أشرطة من نسيج أخضر، وعلقوا على الجذع قرنى خروف؟! أما الهلال السيادى فقد تم الاهتمام بوضعة فوق المئذنة، حتى قبل إتمام بقية المسجد.

الأنثى والأرض:

ويمكننا أن نرى ارتباط الأنثى الولود بالأرض، متمثلا بروعة أخاذة فى اسطورة سومرية تحمل اسم (أسطورة الشعير والنعجة)، ولنلحظ بداية الشعير (وهو الحنطة رمز الخصوبة الأرضية، وأول ما دجنت المرأة من زرع، كما أن النعجة هى رمز الأنثى الأشهر)، وتتلخص الأسطورة فى القول: إن البشر الأوائل قد خرجوا من تربة الأرض، كما يخرج الزرع والحشيش وكل صنوف الحياة.

ويمكنك أن تجد ذات الفهم فى أسطورة سومرية أخرى تحمل عنوان (هبوط إينانا إلى العالم السفلى)، وقد وضعت- فيما يبدو- لتفسير ظاهرة التناوب الفصلى بين الخصب والجدب، كما تلخص المفاهيم الأولى عن الوجود والتكوين، وتقول: إن إلهة كوكب الزهرة إينانا، كانت تهبط إلى باطن الأرض دوريا كل عام حيث عالم الموتى،

وبتضحية اختيارية تتم وقت الاعتدال الخريفى، حيث يبدأ فصل الجدب على سطح الأرض بغيابها، وهى الأنثى الأم الولاّدة مانحة الحياة، ثم تعود مع الاعتدال الربيعى إلى سطح الأرض ومع عودتها تهتلك الأرض وتتفتح الأزاهير، لأن عودتها تعنى بدأ عملية الأخصاب والتوالد «فيعود الخروف إلى شاته، والثور إلى أنثاه، والزوج الغاضب إلى بيته» أو كما قالت!! لذلك لم يكن غريبا - مع طرحنا - أن يتم تعديل تلك الأسطورة السومرية الزراعية، بعد سيطرة الأكاديين على بلاد سومر وقيام دولتهم المركزية، من أصل رعوى بدوى خيموى، ليتحول اسم إينانا إلى عشتار وعشتروت من العشرة والمعاشرة والتعشير، لكنها لاتصبح السيدة المطلقة المسئولة عن الخصب، إنما يظهر هنا سيد جديد كان فى الأساطير السومرية مجرد ذكر خامل الذكر، ضمن مجموعة عشاقها العديدين (ترميزا لزمن الأنثى فى المشاع)، ليرتفع ذلك الذكر وتعلو مكانته ويصبح هو المسئول عن الخصب ومنح الحياة واستمرار الحياة، وهو المعروف فى الأساطير السامية الرافدية باسم (تموز راعى الخراف الطيب)، ويصبح هو رمز النبات الذى يموت فى فصل الجدب وينزل إلى العالم السفلى، ويعود مع بداية الربيع، دون أى ارتباط بواقع الخصب اللهم إلا الارتباط بمنطق السيادة التى حققها الذكور الأكاديون، منطق مجمع يأخذ بنظام السيادة الأبوية فى نظمه الاجتماعية (وهناك أمثلة عديدة يمكن للقارىء الرجوع إليها فى أعمالنا المنشورة).

ورغم الواضح فى المأثور الحضارى فى المنطقة، عن تراجع سيادة الأنثى، فيبدو أنها ظلت ذات وضع سيادى فى عالم الاعتقاد، ومعلوم أن بقاء المعرفى المتمازج من القديم وجينات الجديد يظل فترة أطول من تغير الواقع المادى الأسرع فى التغيير، وقد أبقى ذلك لنا ثروة طيبة، وجدنا فيها طقسا مثيراً كان يمارس فى المناسبات الدينية الأحتفالية بالإلهات الإناث، فى المراكز الحضارية الكبرى فى الشرق القديم، والطقس عبارة عن احتفالية جنسية عمومية هائلة عدداً وعدة، فى أيام محدودة بجوار معبد الإلهة، وكان أشرف الأعمال التى يمكن للأنثى تقديمها هو التضحية بالبكارة فى هيكل الألهة، ولا أجدنى مخطئا ان احتسبت ذلك الطقس أفضل قربان يمكن تقديمه للإلهة المخصبة الولود الشبقة المنجبة مانحة الحياة، تذكرة بالأيام الخوالى أيام كان الرجال للنساء جميعا، والنساء للرجال جميعا، وإذا كان ذلك ممجوجا من قواعدنا الأخلاقية اليوم، فإنه كان حينذاك على العكس تماما، بل كان واجبا دينيا خطيراً تقدمه النساء للإلهة كى يفشو الخير وتأتى السنوات السمان، بتحريض القوى الأخصابية للأم الكبرى لتبدأ فعلها فى الطبيعة تأسيسا على مبدأ السحر التشاكلى حيث الشبيه ينتج الشبيه، وليس أدل على شرف ذلك العمل الذى يتم من أجل خير المجتمع كله، من تلك اللوحة التى عثر عليها مؤخرا فى طرابلس بليبيا، منقورة على عمود شرف مرمرى يعلن: أن الشريفة أورليا آماليا قد قدمت جسدها قربانا للإلهة، وأنها فى تدينها أصيلة، فقد قدمت أمها وجدتها القربان ذاته، وأنه قد تم للهيئة الكهنوتية التأكد من ذلك!! (انظر فريزر، أدونيس أو تموز، ترجمة جبرا ابراهيم، ص ٤٥).

ولنلحظ استمرار التواجد الأنثوى فى العبادة حتى الآن فى العقيدة المسيحية، حيث تعتبر مريم أم الإله المسيح من أبيه السماوى، وهذه الأم الإلهية تستوجب الاحتفال والتقديس، لذلك اختصت دون بقية الأقانيم الثلاثة بصيام العذراء، الذى يصوم فيه المسيحيون عن كل ما هو حيوانى، ويقتصرون فيه على الأكل النباتى، لتذكير واضح لالبس فيه، بالمجتمع الذى زعمناه فى سالف الأزمان، يعيش فى البيئات الخصيبة، ويستغنى عن اللحم فى الغذاء ويعتمد على الوفرة النباتية، وتسوده أم الهية مقدسة.

أما اللغة فكانت كعادتها تحمل دلالات أحفورية حملت الخبرة القديمة وماتأسس عليها من مفاهيم، تقولبت فى ألفاظ تحمل دلالات تلك المفاهيم، فالكلمة قديسة هى فى العبرية قديشا، وكانت فى الأكادية القديمة قاديشتو، وكان أبانها اللقب الذى تحوزه العشتارية، أى المصطفاه من جموع النساء الحا شدة لبلة الحفل لنزوى خارج معبد عشتار، لتقوم بدور الالهة داخل هيكل الإلهة مع الكاهن الأكبر الذى عادة ماكان الملك يقوم بدوره (انظر كمثال فاضل عبد الواحد، عشتار ومأساة تموز، بغداد، ص ١٥٨، كذلك بالمرجع السابق ص٧٠)، أما التى كان أهلها من النبلاء يقدمونها طائعة للهيكل، فكانت تحوز لقب الالهة الأم ذاتها وهو (البتول) وهو فى الكنعانية والاكادية والعبرية (بتولتا، بتولت، بتولا) و يعنى فى العقائد القديمة (إشارة للألهة) الأنثى غير المتزوجة وغير العفيفة فى آن معا.

التكوين فى الفهم الذكرى:

لأن الخلق بالميلاد فى النظام الأمومى كان يعتمد مادته الأساسية دم الحيض، فان سيطرة الذكور التامة بعد الغزو البدوى لمناطق الخصب، وسيادة النظام الذكرى،كان لابد أن تعيد صياغة الأدلوجة بما يتفق والشكل السيادى الجديد، ولأن مفهوم التكوين من الدم بات راسخا، فقد لجأت الأسطورة الذكرية الى صياغة جديدة تتلاءم مع الظرف الجديد، تجاوزت شرط الولادة لأن الذكر لايلد، وأخذت منحى آخر أعطى الذكر الدور الأساسى، فالألهة الذكور عندما قرروا خلق البشر، قاموا بذبح اله يدعى (كنجو)، وعجنوا التراب بدمه، ومن هذا العجين تم خلق الانسان، وهو ماسجلته لنا الملحمة الرافدية (إينوما أيليش) وتعنى (فى العلى عندما).

أما خلق الكون برمته فقد اعتمد خطا آخر، تم فيه وصم الأنثى بصفة الشر، حيث احتسبت الأم الالهة العظمى (تيامات) الهة شريرة، أزعجت الالهة الذكور فقام اله الدولة الذكرية (مردوخ) بمنازلتها وهزيمتها، وهو تعبير واضح عن انتصار النظام الجديد، ثم قام مردوخ بشق تيامة كما تشق الصدفة الى قسمين، رفع القسم العلوى وجعله سماء، وترك النصف السفلى ليصبح أرضا، وفى تلك التنظيرة نجد اعترافا ضمنيا بضرورة الأنثى للتكوين، فمن جسد الالهة الكبرى الأنثى تم تشكيل الكون سماء وأرضا.

ولأن الجديد استبطن القديم، ولم يكن ممكنا التخلص نهائيا من دور الأنثى فى البناء المعرفى، القائم على مرتكز مادى تاريخى عريق، فقد حملت الأنثى فى ظل السيادة الذكرية قيمة ثنائية، فهى فى لغة البداوة السامية (فى العبرية مثلا) حواء، لكن الكلمة حفرت فى تركيبتها ومفهومها جذر الحياة، وفى الوقت نفسه حملت الوجه الآخر الجديد فارتبطت حواء بالحية مصدر الأذى والشر، ولنلحظ الارتباط الجذرى بين : حواء ، حياة، حية ، حياد (فرج) والمرجح فى ربطها بالحية ملاحظة البشر للحية تنسلخ من جلودها كل عام، فتصوروا أن الحية خالدة تجدد حياتها بهذا الأسلوب كل عام، فربطوها بالأنثى حواء مصدر الحياة المتجددة، ومع ذلك فأن الحية فى المأثور التوراتى الأشهر، وهو قمة وتطور وخلاصة المأثور البدوى الذكرى، ترتبط بالمرأة لكن فى صيغة تبخيسية، فهى توعز لحواء بأكل الشمرة المحرمة فى عالم الخلد، فيفقد الرجل الخلود بسببها، وتتحول المرأة عن منح الحياة الى سلب

الحياة وفقدان الخلود، وعليها يجب أن يقع هذا الوزر الى الأبد.

أما على مستوى القاعدة الاجتماعية، والشكل السياسي، وارتباطهما بالمنظومة المعرفية، في ظل السيطرة الذكرية، فقد ارتبط جميعه بخطوات تطورية سريعة تلاحقت بعد الغزو البدوي السامي للرافدين، فان المشتركات الأولى ظلت تتمتع ببقايا الديمقراطية البدائية البدوية، ومجلس القبيلة الذي أصبح مجلس المشترك الذي يختار الزعيم، لكن مع الاستقرار في البيئة النهرية، والتحول الى الفلاحة، ومايفرضه النهر من تلاحم القوى البشرية للسيطرة على مجاري المياه الهائلة وتوزيعها، فان ذلك فرض نوعا من الطوارئ المستمرة، التي أدت الى استمرار مماثل في سلطة الزعيم، بحيث انتهى الأمر مع بقائه ببقاء الطوارئ الى تسليمه كل ألوية وشارات القبائل المتبدية، ليتحول الشكل السياسي الى المركزية الصارمة، والى توارث الزعامة في بيت الزعيم الملك، بعد دمج المشتركات الاقليمية في الدولة المركزية، بعد صراع مزمن بين تلك المشتركات، هو ذات الأمر الذي حدث في عالم السماء، حيث تقول ملحمة الاينوما أيليش أن مجمع الالهة الخمسينلاشك أنه يقابل مجلس القبيلة الأرضي، أو مجموعة الاقاليم)قد سلم سلطاته للاله مردوك ، وأنهم قد اجتمعوا في السماء، ومنحوه قدرة تغيير كل شيئ، وخلق أي شيئ، بمجرد النطق بالكلمة، تعبيرا عن السلطان المطلق الذي أصبح يتمتع به الملك الأرضي، وبعد أن أصبحت كلمته نافذة لاتقبل الارجاء، حيث تقول الملحمة:«واجتمع الالهة الخمسون، في أبشوكينو لرحين ،وسلموا مردوك شاراتهم، وقالوا: من مثلك ملك، مر قطعة القماش الممزقة تلتئم، مرها ثانية تعود سيرتها الأولى».

لكن الواضح في كل الأساطير الرافدية القديمة، أن تلك القدرة كانت بالقوة لا بالفعل، فهي قدرة مرجأة حيث كان الخلق يتم دوما يدويا، بل ويظهر ذلك في التوراة التي أقرت الخلق بالكلمة، لكن في كل مرة كان الرب يصنع مخلوقاته بيديه صنعا، مما يشير الى أن الامر قد تمت صياغته فقط لتبرير إطلاقية الكلمة السيادية على الأرض (ارجع للاصحاحات الاولى من سفر التكوين التوراتي).

هذا ماكان عن التكوين بين ثقافة البداوة وثقافة النهر، أوجزناه ما أمكن ، ولم يعد لدينا مساحة كافية لننتقل الى فهمنا لمصطلح التهويد ودلالاته، ومن ثم نكتفي بالاحالة الى موضوعنا: مدخل الى فهم دور الميثولوجيا التوراتية، بكتابنا: الأسطورة والتراث، حيث أوضحنا فيه وأفضنا.

الصديق الشاعر رمضان أحمد عبد الله/كلية الآداب بالمنيا/ قسم اللغة الانجليزية:

قصائدك تزخر بروح انسانية عالية وشوق الى التحرر من الطغيان وحلم بالعدالة الاجتماعية ، ولكنها تفتقر الى الكثير من مقومات الشعر، وتقع فى كثير من المباشرة والخطابية.

الصديق الشاعر خالد نديم خديجة- دمشق:

الصديق خالد نديم يسمى نفسه فى رسالته «شاعر الكون والبشرية التقدمية» وهو وصف كبير لايصفه شاعر حقيقى لنفسه. فالشاعر الحقيقى عادة مايكون لديه شعور عميق بالنقص وعدم الاكتمال: فى الكون وفى نفسه. وهذا الشعور بنقص العالم وخلله هو الذى يدفع الشاعر للابداع عساه يكمل هذا النقص ويرأ هذا الصدع ويعدل هذا الخلل والشعور بنقص شعره وعدم كماله هو الذى يدفعه للاستمرار فى الابداع لعل شعره يكتمل يوما فيساهم بحق فى رأب الصدع وإكمال النقص. أما الشعور فالكمال فشعور غير صحى، فلا كمال فى الشعر. كما أن الشعور بأنك شاعر الانسانية والكون يعنى أنك لا تشعر بما فى شعرك من نواقص وعدم اكتمال.

وقد جاء شعر الصديق خالد مصداقا لما نقول، فهو ملئ بالخطابة الدارجة والأفكار النثرية والتكرار الذى لامعنى له، فضلا عن الأخطاء اللغوية والخلو من الموسيقى. فهو يندد بجورباتشوف قائلا: «بؤسا جورباتشوف/أين البلاشفة الحمر/ أين صوت القومية؟/ أين مسرى الأممية؟/ أين شروق الشمس؟/ أين السحر؟».

ويقول «قبحا جورباتشوف/ أربعة مليارات/ لعنة بشرية/ بل صفقة بشرية/ يرسلهالك/ شاعر الكون والبشرية التقدمية/ أبو القائد خالد نديم خديجة/ مكتشف النظرية العلمية/ المضيئة المادية/ يامن فتحت ثغرة للرأسمالية /فى جسد الاشتراكية العلمية».

هل هذا كلام يا أخ أبو القائد، ياشاعر الكون والبشرية التقدمية؟

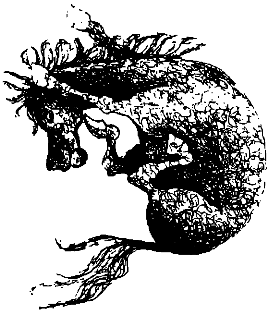
الصديق الشاعر عبد العزيز الجحش:

قصيدتك «هم هؤلاء»، ضعيفة فنيا على الرغم من احتوائها على أفكار طيبة. نقتطف منها :«هم هؤلاء الحالمون/ أن يكونوا سادة الأرض الخراب/ وأن يوزعوا صكوك العفو والغفران/ فى الدنيا/ وأوراق الحساب والعقاب/ ويرسموا مشيئة الله كما شاءوا/ ويكتبوا سجل خلقه/ ويصنعوا الكتاب».

الصديق الشاعر اسماعيل بدر/ المحامى:

مجموعة قصائدك المهداة«الى أبطال الحجارة، تقديرا وعرفانا » حافلة بمعان وطنية وانسانية سامية، لكنها تقليدية الأداء الفنى، ففيها الكثير من التكرار والأفكار المعادة والصور المبذولة، كما أن التقفية التقليدية تدفع بها الى اعتساف الألفاظ والصور والتعال نهايات للتافية غير موفقة. من هذه القصائد نقتطف.«وقالوا السلام مراد العبادات وقالوا السلام طريق الخلود/ ولفوا علينا بكل الوسائل/ حتى نريد الذى لانريد/ وجاء السلام بكل الدمار/ كأن السلام عدو الوجود/ رأينا السلام سجونا وقهرا/ وبأسا وموتا وقصفار عود/ ومات الجياع بوهم السلام/ وتاه العراة وضل الطريد»

الحياة الثقافية



سوبرماركت: كمال الرمزي / مهرجان فرق الاقاليم: نزار سمك
رسائل باريس: مي التلمساني، الهام غالي، محمد موسى، مجدي عبد الحافظ
رسالة صوفيا: عادل الشهاوي / رسالة اسيوط: مجدي عبد الكريم / اصدارات:

سوبر ماركت جديد محمد خان

من أحد الفاشلين.. إلى كل الناجحين.

كمال رمزى

هذا العنوان الذى قد يبدو غريبا، هو الإهداء الذى يكتبه محمد خان، على الشاشة فى بداية الفيلم.

وخلال مايقرب من الساعتين، تتدفق المشاهد بسلاسة هادئة ناعمة، بلا أحداث ساخنة أو مفاجآت.. مجرد وقائع صغيرة، تتوالى وتتراكم، وعلاقات مألوفة، تتكشف وتنمو، وشخصيات ثانوية كثيرة، تحتل مقدمة الصورة للحظات، ثم تتوارى فى الظلال، والخلفية البعيدة.

وكما يبدأ الفيلم «بلا بداية»، لاينتهى بنهاية حاسمة، فالحياة موجودة، قبل المشاهد الأولى «لسوبر ماركت»، ومستمرة، بعد أن يختفى الجميع من على الشاشة.. وما الفيلم إلا كاميرا تتسلل بنا إلى عوالم لشخصيات من مختلف القطاعات، تتأملهم بحنو، لاترصد عالمهم الخارجى فقط، بل وتتوغل إلى أغوار أرواحهم.. وبعد أن يخرج المتفرج من دار العرض، لابد وأن يستعيد عشرات التفاصيل الصغيرة التى يتكون منها الفيلم، وأن يفكر فى مغزاها، وأن يطرح على نفسه أسئلة عن معنى الفشل والنجاح، ومعيار الربح والخسارة، وكيفية الحكم على البرىء والمذنب والضحية والجلاد.. والأهم: إلى أين تذهب سفينة هذا المجتمع، بحمولتها الثقيلة من القيم المتضاربة، المتناقضة؟

وربما كان من الصعب تحويل «سوبر ماركت»، بواقعيته الشعرية، وثرائه، وجزئياته المترعة بالعواطف، إلى كلام مكتوب على الورق.. ولكن يمكن القول أن هيكله العام، يعتمد على شخصية هامشية من الشخصيات التى يعشقها محمد خان.. عازف البيانو «رمزى» أو ممدوح عبد العليم.. يعزف فى إحدى صالات فندق كبير. يتعرف إلى الجراح المتمكن عادل أدهم، وسيلتنا إلى الدخول لعالم الأثرياء.. ممدوح متزوج من راقصة الباليه عايده رياض. يسكن معها فى شقتها. وهو دائم الشجار مع شقيقتها التى لاتطيق صوت الموسيقى.. فى المشاجرة الأخيرة يترك شقة الشقيقتين ليذهب إلى والدته عايدة عبد العزيز.

فى الشقة المقابلة لمسكن والدته، تقيم جارته نجلاء فتحى التى تربطة به علاقة تآخى منذ كانا طفلين.. نجلاء تعيش مع والدها العجوز محمد توفيق وابنتها التى تدخل سن المراهقة، وهى تتولى تربيتها بعد طلاقها من زوجها نبيل الحلفاوى، عقب سفره إلى الكويت وزواجه من أخرى لاتنجب.. وتعمل نجلاء فتحى أساسا كبائعة فى «سوبر ماركت» وإن كانت

دائمة الجلوس إلى ماكينة حياكة، فهى تفصل الملابس لحساب بعض المحلات.



وتسير الحياة كما لو كانت لاتسير.. بهدوء يحضر والد الفتاة، بعد أن أصبح ثريا يطلب مقابلة إبنته- مى مخيون- التى تحس بالغربة عنه، ولكنها، كفراشة، بلاتجارب تندفع نحو ضياء عالمه الثرى الذى يمتلىء بالفتنة.

يستغنى الفندق عن العازف، لأن «السياحة مضروبة»!، فيقترب أكثر من «الجراح» الشهير، صاحب المشروعات المتعددة.. يعمل معه، ويضطر، فى أحد المواقف، أن يحمل له الحقيبة، لكنه يتشاجر معه عندما يطلب منه أن يعرفه على جارته، نجلاء فتحى، المعجب بها.

وبينما ترتبط المراهقة بوالدها وعالمه، بالرغم من غضب والدتها، تقترب الأم بدورها من عادل أدهم.. وها هو العازف يرى، مندهشا، جارته الوديعة، فى صحبة الجراح، وقد إرتدت الملابس الفاخرة!

لكن الفيلم ليس مجرد الهيكل، فعشرات التفاصيل هى التى تمنحه شكله ومضمونه.. «فالسوبر ماكت» ليس هو ذلك المحل الذى يبيع البضائع، ولكنه المجتمع كله الذى يكاد يبيع الأحلام ويشترى البشر.. وفى الفيلم نشهد نوعين من «الخطف».. خطف بدائى يقوم به، فى الشارع، إثنان من راكب الدرجات البخارية.. يخطفان حقيبة ممتلئة بالنقود، من أحد الرجال.. وخطف آخر «متحضر»، يزاوله الأثرياء من علية القوم.. فالأب «إسما»، والذى لم يعرف إبنته طوال عشر سنوات، يخطفها «عمليا» بحكم إمكاناته الواسعة، والجراح «الجنتلمان»، ينجح أخيرا، فى خطف «الأم»، بعد وفاة والدها من ناحية، وهجر إبنتها لها من ناحية أخرى.

كل شىء فى الفيلم، يتحرك بهدوء، نحو التحلل.. العلاقات، والقيم، والأمانى، والوعود. ولأن عاصم توفيق، كاتب السيناريو المرهف، صاحب «عودة مواطن» و «القاهرة والناس»، إستوعب درس أنطون تشيكوف تماما، فإنه، ينسج على منواله، ولكن بدلا من «فيضان» الكلام فى مسرحيات الكاتب العظيم، نجد هنا «فيضانا» من الصور واللقطات واللمسات، التى تعبر بسخاء عن هذا التحلل العام.

فمثلا عندما يعود ممدوح عبد العليم إلى زيارة والدته، عقب الصلح مع زوجته.. يجد نوافذ وأبواب شرفة جارته قد أغلقت، فيعلم أن هذه الأسرة، بتماسكها، وأحلامها، قد تبددت تماما.. وعندما يفتح شقة والدته، ويسمع ونسمع معه صوتها، وهى تطلب منه أن يأتى لها فى غرفة النوم.. فهى تعلم أن أحدا لن يفتح الباب، أو حتى يطرقه، إلا وحيدها.. بالطبع تأخذه فى حضنها، وتعاتبه بمحبة، وألم، لأنه لم يزرها منذ عدة شهور.. ويوحى لنا المشهد، بذلك الأسى الذى يغلفه، بأن علاقة حميمة أخرى فى طريقها إلى الأفول، وأن هذه الأم تستعد للرحيل، وأن الشبابيك والأبواب ستغلق إلى الأبد.

وطوال الفيلم، يبدو ممدوح عبد العليم، فاشلا تماما.. مجرد عازف نكرة فى صالة فندق، يتلقى «النقوط» بطريقة متحضرة، فالسادة، أحيانا، ترق قلوبهم، فيضعون القليل من الدولارات فى الكأس الأنيق الموضوع فوق البيانو.. ويحاول أن يدخل عالم «الناجحين» فيفشل، ويصر على ألا تتنازل زوجته وتترك الباليه لتنضم إلى فرقة رقص- تقول أنها محترفة- لتحيى الأفراح فى أحد الفنادق.. ولكنه، فى النهاية، يتخاذل، ويوافق.

ويحسب للفيلم أنه لايعظ أو يدين.. لايهاجم أو يكره..ولكنه يشفق، حتى أنه يكاد يتحول إلى

مرثية.. تصل إلى ذروتها فى ذلك المشهد الطويل، والمنفذ بمهارة، الذى يستغل فيه محمد خان مجمل عناصر اللغة السينمائية.. فبينما ممدوح عبد العليم يعزف، يضع أحد «الجرسونات» عملة دولارية فى الكأس، ويخطره بأنه من «الجراح» الشهير، ويقف العازف نصف وقفه إمتنانا لصاحب العطايا.. ومن وجهة نظره نرى لجلاء فتحى جالسة على طاولة المليونير مع مجموعة من الناس.. وتحاول أن تخفى رأسها.. وفى طريقها للخروج تضطر إلى خلع فردة حذائها لأن الكعب قد إنكسر.. تسير كما لو كانت «تعرج»! ساق طويلة وساق قصيرة.. ويتبعها العازف.. يدارى نفسه بين السلالم ليرقبهما وهما يدخلان المصعد، وقبل أن يغلق الباب تلتقى العيون للحظات.. ممدوح المنكمش داخل ذاته، لايصدق مايراه، يعطينا احساساً مدهشاً بالهزيمة والرغبة فى الهرب، ممتزجاً بدرجة من درجات الخوف.. وهى برغم مكياجها الصارخ، إلا أن وجهها قد علاه قبح ما.. نوع من دمامة الوجه الذى إنسحقت نفس صاحبه.. إذن فليس ماانكسر هو كعب فردة حذائها فقط.. ولكن الإنكسار أصاب روحها.. أما عادل أدهم، الناجح دائما، فإن السيجار ينتصب بين شفتيه.. وبإستهانه يطلق دخانا متقطعا من نصف فمه المفتوح.

على هذا النحو، يكون محمد خان مشاهده، مستفيدا من ابسط قطعة إكسسوار، مستعينا بإضاءة توحى وتعبر.. فإذا كانت الإضاءة واضحة وساطعة، فى مشاهد الشوارع، المحتلئة باللصوص والخطافين، فإنها، فى صالة الفندق، كابية خانقة كئيبة، تبعث على الإنقباض، بينما كاميرا كمال عبد العزيز، تحاول، أن تشق طريقها بين زحام يعطى إحساسا بأننا فى غابة يشوبها الكثير من الغموض.



«سوبر ماركت»، يرتفع فيه مستوى الأداء التمثيلى لكل المشاركين فيه، فبلا مغالاة، أو إفتعال، يؤدى كل منهم دوره بصدق وعفوية، بما فيهم عادل أدهم الذى إبتعد هذه المرة عن «كليشيهاته» المكررة. وإذا كانت لجلاء فتحى، سواء فى صلابتها، أو إنكسارها، بدت على درجة كبيرة من الإقناع.. فإن ممدوح عبد العليم، بأدائه التلقائى المعتمد على فهم عميق للشخصية الهامشية الجميلة التى تستوعبها تماما، فيمثل كأنه لايمثل، فإنه يدفعنا، بنظراته الحائرة قرب النهاية، إلى أن نتساءل: من الذى فشل ومن الذى نجح.. من الذى خسر ومن الذى كسب، فى هذا «السوبر ماركت» الكبير؟.. «سوبر ماركت» إجمالا، يدفعنا إلى أن نعيد التفكير فيه من جديد، بل وإلى أن نتلفت حولنا لنحاول أن نعرف: إلى أى مرفأ ستتجه السفينة.

اللقاء الختامى لمهرجان فرق الأقاليم:

جدية وصدق العاملين جميعاً

نزار سمك

أقيم على مسرح السامر مهرجان لعروض الثلاث فرق الفائزة بالمركز الأول عن عروض الفرق القومية وقصور الثقافة وبيوتها والذى أقيم فى بور سعيد وذلك لمنح المركز الأول جائزة وهذا آمر أثار حيرتنا فكيف يتم المقارنه بين عرض لفرقة قومية له ميزانية كبيرة بعرض لفرقة بيت ثقافة ليتم اختيار الاول.. المهم!! هاهى العروض بالقاهرة وها نحن نراها.

جوى إيه؟!

هو عرض فرقة المنوفية القومية. والافتتاحية التى بدأبها الدمرداش عرضه شديد الإبهار.. مولد سيدى «حبلص المتوهاتى». أدار المخرج ونفذ هذا المشهد باقتدار شديد جعلنا نشعر أننا فى مولد فعلاً بقرية ميت كوم على «الاسم له دلاله» ومنها يطرح علينا المخرج سؤاله أو عرضه «جرى إيه؟».. العرض يصعب حكايته» كما وان هناك ميت كوم أخرى. من خلال الأفتتاحية/ المولد نعرف أننا سوف نشاهد قصة الطاعون الذى أصاب القرية.. الطاعون الإجتماعى والخلل القيمى الذى زجهز عليها ولم يبقى الإملاكرات أخر شخص، أستطاع أحد الصحافيين المهتم بأمر هذه القرية العثور عليها وعندما فشل فى نشرها صحفياً قرر نشرها مسرحياً ولعب هو دور الراوى.. العرض يتكون من مجموعة تبلوهات يحكى كل منها واقعة لها دلالتها الاجتماعية وان كانت النهاية أحياناً عكس الدلالة الاولى مما يجعل المشاهد مرزع النفس ومشتتاً بين هذه وتلك، واللوحة الأولى تبدأ بمزاد يبيع فيمه أب أبنته والتى عاشت قصة حب طولها سبع سنوات لم تتوج بالنجاح ليفوز بها «الحاج» المهيمن على القرية والذى يشتريها بالدولار وفقاً لشروط المزاد. بعدها نعرف قصة هذا الحاج الذى هو عضو بكل التنظيمات السياسية فى مصر على مر السنين من خلال القبض عليه بتهمة نهب أموال القرية وأكل حقوقها إلا أن القرية تدافع عنه تماماً وتقف فى مواجهه الضابط وينتهى الأمر بانسحاب الضابط وإنتصار الحاج الذى يعلن بعد ذلك أنه قرر التنحى عن خدمة الجماهير وتتمسك به القرية. وفى مظاهرة ضخمه تتطلب منه عدم التنحى (!!) واثناء هذه المظاهرة الزفة يكون هو راكبا دبابة! ثم حكاية صابر الفلاح الذى كان أول من ذهب الى اليمن وآخر من عاد على حرب ٦٧ ثم ٧٣ ليعود بعد ذلك فيجد شقيقتيه وزوجيهما قد استولوا على أرضه فى فترة غيابه ليتم تحويلها الى مشاريع

إنفتاحية وحين يحاول إسترجاع أرضه يفشل وعندما يعلن أن الحرب لم تنتهى يتهم بالجنون لأننا فى زمن السلم وتسيطر الشركات الإنفتاحية بما فيها شركة «خيبتكو» على الموقف.

الجزء الثانى يبدأ بتكريم المدرس «مأمور عبد السيد» الذى ابتكر طريقه تعليمية جديدة تحافظ على المواهب والمواطنين لنعيش فى مملكه الصمت الجميل.. إنها قطع لسان التلاميذ ليفقدوا القدرة على النطق.. مثلما فقدها أهلهم برغم إحتفاظهم باللسان.. بعدها يناقش موضوع تنظيم الأسرة من خلال مزيعة تلفزيون لديها ٥ أطفال تتهم عامل بأنه غير وطنى وخائن لأنه أنجب ٦ أطفال ويدافع هو عن نفسة بأنه أدخلهم الجامعة وعلمهم كلهم. ثم يناقش قضية السكن فى القبور وثورة الموتى على ذلك لأن راحتهم انتهت بفضل الأحياء. هل هناك فرق بين أن تعيش حياً فى مقبره أو تموت حياةً فى علبة/ شقة.. أنك لاتملك وانت تشاهد هذا العرض إلا أن تشعر معه بعلاقة حميمية خاصة «فى نصفة الاول ولكنك تشعر ببعض الملل فى نصفه الثانى.ربما لعدم منطقيه الطرح.. اننى لايمكن ان أتعاطف مع رجل أنجب ٦ أولاد لمجرد أنه علمهم وأدخلهم الجامعة وبهذا يكون قد عمل ما عليه وجنونه وهزيانه بعد أن أتهمتة المذيعة بالخيانة واللاوطنية.. إن الآمر ليس بهذه البساطة وهذا فهم قاصر للمشكلة.

عموماً لقد كان المخرج موفقاً تماماً فى إدارته لهذا الحشد الهائل من الممثلين واعياً تماماً بخشبه المسرح ومساحاتها وكانت حركتهم وإيقاعهم على المسرح فى غاية التناسق والتناغم واذا كان هناك بعض التاقض داخل العرض فربما مصدره رغبة المخرج أو المؤلف قول كل شيء فيما جرى.. ومثل هذا الطاعون الإجتماعى السياسى هو أمر شديد التعقيد. قلنا أن هناك بعض التشتت والتوزع النفسى الناتج عن التناقض نتيجة عكس الدلالة داخل اللوحة.. فالفتاة تتعجل بدء المزاد والبيع وتقوم بعرض مواهبها ببهجة تشجع المشترى نراها بعد إتمام البيع حزينة تغنى «والبنى يابا ماتفرط فيا».. وأهل القرية الذين يعانون من تسلط الحاج وإستغلاله يدافعون عنه وعنطق. ويتمسكون به بصفته راعى مصالحهم ويرفضون التنحى- وهو آمر يوحى بتنحى عبد الناصر فهو الوحيد الذى حدث معه ذلك- ولكن هذا الحاج كما يقولون فى العرض دخل جميع الاحزاب بما فيها الوطنى ومات وفدياً!! أما صابر فيقول انه وقع فى الاسر عام ٧٣ وعاد بعد سنوات والحقيقه أن الاسرى عادوا بعد شهرين على الاكثر.. فهل لجأ المؤلف (حمدى عبد العزيز) والمخرج. الى هذا الخطأ ليجعل عودة صابر تتفق مع بداية تمكن الانفتاح الاقتصادي وضياع أرضه.. إن سؤال صابر هل الحرب انتهت أم لم تنتهى أم أنها لم تبدأ بعد صار هو جوهر الموضوع ونهايته المنطقية.. لقد أجاد الممثلون على خشبة المسرح صياغة عرض جماعى دون الوقوع فى محاولة الظهور الفردى وكان كل منهم يدرك أنه واحد ضمن هذا المجموع وتلك الروح لعبت دوراً فى نجاح وتماسك العرض أما الديكور فلقد كان واقعياً وضخماً وبرغم ضخامته إلا أن الوجود الكثير الواعى للممثلين على المسرح لم يجعله يطغى على العرض والحدث. أما المطرب «صفوت الصاوى» كان اكثر من رائع وموفقا بشكل جيد فى التفاعل مع اللحن (على سعيد) لقد استطاع بصوته الجميل والقوى أن ينقل الينا أحاسيساً مختلفه وصدقاً وتفاعلاً مع الموقف.. إنه يملك صوت قادر على التعبير والتأثير الدرامى. وقادرعلى أن يمسك بوجدان المتفرج المستمع.. إن هذا الصوت الحميمى مضافاً الى حميمية العرض وصدقه ومحاولته الجادة فى مواجهة وكشف الطاعون الاجتماعى جعلت منه عرضاً متميزاً يستحق الجائزة الاولى بمهرجان بور سعيد بل جعلته يستحق الحصول على ٦ جوائز.

اللعب ع المكشوف؟!
فرقة قصر ثقافة السويس

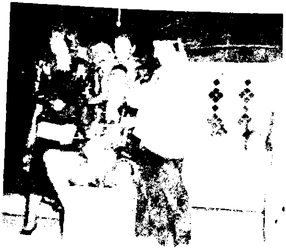
المفروض فى هذه المسرحية أنها تقدم لك مواطناً اسمه صابر «ايضاً» لنرى مايقع عليه من قهر وظلم الى الإغتراب والضياع ولكنه يقول فى النهاية لا.. الغاية جميله بالطبع ولكن كيف الوصول الى هذا.. تلك هى الفكرة التى أستولى عليها المؤلف من رحلة حنظله لسعد الله ونوس والتى أعدها هو بدوره عن بينتر

فايس (ولكن سعد الله قال ذلك) فهل العرض جعلنا نشعر بهذه الفكرة وهل المؤلف (تجاوزاً) أستطاع أن يصل بنا الى ذلك؟- فى الحقيقه لا نملك إلا أن نقول لا.. فالعرض من ناحية الشكل يبدو مهموم بالإنسان ومشاكله ومايلاقيه من قهر ومايعانيه من هوان إلا أن سطحية المعالجة وسذاجة التناول والاعتماد على حوار ضعيف وإفيهات مستهلكة.. تجعل المشاهد يكره ويمل هذه الهموم ولايتعاطف معها بل ان ضعف هذا المواطن الصابر يجعلنا نقول له «تستاهل».. العرض به شبهه الكباريه السياسى ولكن ضعف النص والمعالجة لم يؤديا الى ذلك.. كان هناك إطالة فى بعض المشاهد أصابتنا بالملل خصوصاً المشهد الاول والالحاح على صابر لكى يحكى حكايته وكذلك السجن.. افضل ما فى هذا العرض، الديكور وان كان به قطعه مثبتة بشكل دائم لم أفهم وظيفتها إلا اذا كانت لتصغير المساحة وأسوأ ما فيه هو جرأه عاطف عبد الرحمن فى وضع اسمه على هذا النص كمؤلف وكان من الافضل أن يقول قصير أو اعداد.. إننى لا استطيع ان أفهم هذا التناقض.. المؤلف والمخرج (سميرا زاهر) معنيان بهموم الإنسان وكيف أنه يتم إستلابه بواسطه قوى غاشمة تصل الى حد نهب هذا المواطن إقتصادياً بواسطه المحامى والشرطى ثم يدعونا المؤلف (والمخرج) الى إتخاذ موقف من ذلك فى الوقت الذى يستلب هو بيتر فايس أو سعد الله ونوس؟ عموماً حصول هذا العرض على المركز الأول لفرق القصور جعلنى أتحسس رأسى وأسائل وماذا عن بقيه عروض القصور إذا كان هذا هو حال الأول؟

وربما حصل على المركز الاول نتيجه لنواياه الطيبة المهمومة بالإنسان وبالمشهد الأخير.. ولكن الطريق الى جهنم ملىء بالنوايا الحسنة..

الزير سالم
وبيت ثقافة سماد طلخا

هذا النص هو درة نصوص الفريد فرج..ولانه كذلك فإنه لازال ممسكا بأماكن الألم والتعب والهم داخل بيئتنا. إنه يناقش موضوع الثأر حين يكون ضرورياً وعبثياً ومستحيلاً فى آن واحد خصوصاً عندما يرتبط



هذا الثأر بالعدل ويصبح الأمر اكثر تعقيداً حين يكون العدل مستحيلا.. عوده القتيل حياً «يمامة» تعلن أريد أبى «كليب» حياً ومن غير «سالم» القوى الشجاع العربيد الفارس غير المسئول قبل تلك اللحظة- يحقق هذا العدل الحلم حتى وإن سالت الدماء أنهار.. طالب الثأر على حق. وطالب العدل على حق والراغب فى حقن الدماء والسلم قدم مايستطيع فى سبيل ذلك.. ولكن الطفلة تريد أباها حياً إذن فلتكن الحرب والإبادة وليتنحى العقل جانباً لقد أستطاعت الفرقة أن تجسد هذه الاشكالية جيداً على المسرح.. وأختار المخرج أن يعالج النص ويتناوله كلاسيكيا.. فالنص كذلك صراعاته الداخلية قدرية والكل يسير الى قدره المحتوم الذى تقدره النجوم.. قدر إغريقى على تراث عربى.

وبرغم صعوبة النص وتعدد خيوطه وشخصياته المركبة فإن الممثلين اثبتوا جدارتهم فى فهمه وتجسيده ولم تكن الفصحى عائقا بينهم وبين النص والجمهور والأخطاء كانت بسيطة للغاية وأستطاع المخرج بذكاء أن يحل مشكلة الديكور فتمكن من العرض فالبيئة عربية صحراوية ولابد وأن يكون الديكور بسيطاً. وبساطة الديكور جعلت العمل سهلاً امام المخرج وأعطت للحركة مرونتها وسلاستها وحريتها فتحرك الممثلون على خشبة المسرح صعوداً وهبوطاً بشكل سلس يؤكد على الحدث ويبرز الصراع مع النفس ومع الآخر.. كما

وأن شريط الدم الممتد ليقسم المسرح من أعلاه الى أسفله كان موحياً ومعبراً.. فهذا الصراع وهذا الدم سيجتاح الجميع ولن ينجوا منه بنو «بكر» أو «تغلب» وكان اختيار الملابس موفقاً.. أما الممثلون فلقد كان «سالم» (زاهي الهنداوي) متمكنا وممسكا بالشخصية جيداً وكذلك «كُليب» (محمد صبري) وجساس «رياض طلبه» جسد صراعاته الداخلية والخارجية وعبر عنها بشكل جيد و «جليلة» (منى ابو النجا) وسعاد (فيفى ابراهيم) كانتا رائعتين واكدا أهمية المرأة فى إداره أى صراع وأثبتا تفوقهما.. لقد أجاد الفريق باكملة كلُ فى حدوده دوره المرسوم له حتى الفتاه التى حلت محل يمامة» (هاله كمال) لمرضها المفاجىء قدمت أقصى مايمكن وكانت موفقه.. إن نص الزير سالم نصاً قوياً وصعباً، وأختيار المخرج أحمد عبد الجليل له يعكس جديته وفهمه لأهمية المسرح.. وانعكست قوة النص على الفريق بمزيد من المسئولية فأصبح سهلاً بين أيديهم بفضل جديتهم وإصرارهم على التفوق وقناعتهم بأن المسرح شيء مقدس ولابد أن يبقى كذلك. لقد أمتعونا بعرضهم وأثبتوا أنهم أهلً للجائزه الأولى هنا وهناك إلا أنهم بهذا النص نكأوا الجراح.. فما اشبه اليوم بالبارحة.. وكأنه قدرٌ إغريقى يسيطر علينا نحن العرب فلازلنا نجيد رفع السيف والسلاح على أنفسنا وإعمال القتل والذبح فى انفسنا ولازال العقل متنحياً ولازالت الدائرة ولازلنا ننتظر من يتقدم ليقضى على «جساس» والزير سالم» معاً فربما يستقيم الامر.. أنها عظمة العمل الذى برغم قدمه إلا أنه دائماً وأبداً قادر على أن يكون معاصراً ومبعراً عن هموم الانسان وحلمه الدائم فى العدل المستحيل) دون أن يصيبك الملل لأنه ليس نصاً لمناسبة

... وصاحبه غايب

هذا هو اسم العرض الذى قدمته فرقة بور سعيد القومية للمخرج رشدى ابراهيم وهو خارج المسابقة.. العرض كوميدى ساخر لايخلو من المرارة خصوصاً وهو يتناول بعض مشاكلنا أو وهو قائم على التشخيص داخل العرض من خلال فريق مشخصاتية» يقودهم مخرج كل همه أخراج «مولد» فيتولى الفريق تشخيص



بعض ماجرى فى هذا البلد، يعرض اسكتشات تمثيلية مصحوبة بالغناء الحركى توضح ماحدث فى سنوات الانفتاح ومانتج عن ذلك من صعود فئات دنيا ذات أصل وضيع تقوم باستيراد ماهو فاسد أو تنهب الأموال.. وذلك تتناول مشكلة الادمان وتوظيف الاموال وكان مشهد الإدمان من افضل المشاهد التى قدمها رجب سليم حيث شخص لنا الأسباب التى جعلته ينحرف ويدمن «الفول»!! وفى قضية توظيف الأموال أشار المشهد الى العم سام الذى يحركهم كعرائس موجهاً إتهامه الى المودعين انفسهم بوصفهم مسئولين عن الذى حدث لهم لأنهم صدقوا آن النقود يمكنها ان تلد (حكاية جحا والحله) وحقيقة الأمر أن ماحدث هو معادلة بين نصاب وطماع لعبت الحكومة فيها دور العامل المساعد لإتمام التفاعل أو التزاوج «محلل يعنى».. وكما ترون هى قضايا تم تناولها كثيراً بحيث أنها باتت مستهلكة أو مملة ولكن المخرج أستطاع إنقاذ الأمر بأشعار أحمد فؤاد نجم والتى قام المخرج بتضفيرها جيداً مع هذه القضايا المطروحة فى «النص بالإضافة الى التشكيلات الحركية والجمالية المصاحبة للألحان الموفقة جداً من «رجب الشاذلى» وأداء الممثلين خاصة رجب سليم وفاطمة عبد الرحيم كل ذلك أدى الى وجود فرجة مسرحية جيدة ذات إيقاع منتظم بالاضافة الى ديكور

مصطفى السيد المتميز فى هذا العرض فكرة وتنفيذا فهو على هيئة «مقام» متحرك حول محوره ليتم تغيره مع تغير موضوع التشخيص بفتح الأجناب.. كل هذه العناصر مجتمعة جعلت لهذه الفرجة مذاقها الخاص لتنتهى بالمولد الذى يريده مخرج التشخيص الداخلى وكان تنفيذه جيداً ويتحول فريق التشخيص الى «مسحراتيه» يوقظون النائمين و «مصر النائمة من سنين».. إن اختيار اسم.. وصاحبة غايب» لهذا العرض جاء موفقاً لأنك تستطيع أن تضع ماتريد.. مولد وصاحبة غايب أو نص..

ولكن يبقى شىء جدير بالملاحظة وهو الإقبال الجماهيرى على هذه العروض فى المسرح هذا المسرح الذى شهد عروضاً سابقة تضم أسماء رنانة ورغم ذلك كان المسرح خاوياً.. اما فى فترة المهرجان نرى لأول مرة جمهوراً واقفاً ليشاهد عرضاً.. لقد كانت السمة الغالبة هى التواجد العالى للمتفرجين فى حالة العروض الجيدة وفى العرض «النص نص» كنت تشاهد انسحاب الجمهور عندما يصيبه الملل. هذا التواجد العالى للجمهور (بما فيه أنسحابه احياناً) دليلٌ على ان فرق الاقاليم تحظى بسمعه جيده لدى جمهور القاهرة- تجعله يلتف حول العرض الجيد وينسحب من العرض الممل- وهذة السمعة ترجع الى جدية وصدق العاملين جميعاً فى فرق الاقاليم خصوصاً عندما يبتعدا عن، تقديم أنفسهم للمسرح التجارى.

عـــروض الشـــــارع

وديناميكيات الاتـصال

من التلمسانى

أنت الآن فى باريس لأول مرة، تحمل على كتفك آلة تصوير فوتوغرافى وتحمل على الكتف الأخرى حقيبة بها عدد لابأس به من الخرائط ودليل سياحى وقاموس صغير إلى آخره لكنك لاتعرف من أين يبدأ غزوك السياحى للعاصمة... الدليل يرصد لك عشرات المناطق السياحية الهامة وحيرتك تزداد كلها ازادت الأسماء والمعالم. أنصحك أن تترك جانباً الخريطة والدليل.. وأن تتبعنى.

الوقت: ظهراً... المكان: ساحة مركز چورچ پمپيدو الثقافى فى پاريس. الساحة كبيرة ومنحدرة فى اتجاه أبواب المركز كأنها مسرح مدرج كبير، تلتف مجموعات من المتفرجين فى صورة حلقات مختلفة الشكل والكثافة حول بعض الراقصين هنا وبعض الحواة هناك. تختلط أصوات الموسيقى والتصفيق بلغط الجموع الهائلة. والمئات. بعضهم يفترش الأرض ويهتز البعض الثانى على أنغام الموسيقى، والبعض الآخر مثلك، يضع يداً فى جيبه ويداً على آلة التصوير الفوتوغرافى تحسباً للموقف!!

مركز چورچ پمپيدو من اكبر المراكز الثقافية فى پاريس. يضم عدة قاعات للعرض السينمائى والمسرحى وصالات للفنون التشكيلية ومتحفاً للفن الحديث ومكتبة هائلة فى ثلاثة طوابق ومكتبات لبيع الكتب.. ولكن دعك من هذا كله، وانظر حولك. هنا فى ساحة المركز تجد عروضا من نوع آخر، تبدأ بالحواة والساحر والاكروبات وتنتهى بالباليه والموُسيقى الكلاسيكية. ولا يأتى هذا التنوع من فراغ فهو تأصيل وامتداد لعادات ترجع جذورها إلى القرون الوسطى، عندما كان للشارع دوره فى تكوين الثقافة الشعبية، فى الأسواق والميادين والساحات، وكان للفن الجماهيرى دوره فى تسلية الطبقات البسيطة وفى تكوين طبقة من الفنانين المتجولين، ماتشاهده الآن امتداد طبيعى لها.. ولايخفى عليك رغم ذلك إلى أى مدى صار الفن الشعبى، أو لنقل فن الشارع، عملية ابداع واتصال بالغة التعقيد. وحتى لا أطيل عليك كثيراً، إليك مالاحظته فى هذا الصدد.

يمكننا أن نقسم العروض الشعبية التى تقدم هنا- وهى نموذج مصغر لما يقدم فى پاريس عامة على المقاهى وفى أنفاق المترو- إلى خمسة أنماط أو أقسام يضم كل قسم منها أشكالاً مختلفة من فنون الاداء، منها على سبيل المثال لا الحصر أولاً عروض الحواة والأكروبات، ثانياً عروض البانتوميم، ومنها مايقدمه أحد المحترفين مستعيناً بمجموعة من الأطفال يختارها من بين الجمهور ومنها أيضاً البانتوميم- الراقص الذى يقدمه شاب وفتاة ويحكيان من خلاله ولم لا؟ قصة حب رومانسية. والنمط الثالث هو مايمكن أن نسميه العروض الراقصة ونجد فى هذا القسم عروضاً من الرقص الشعبى اليونانى وراقصة غجرية تؤدى رقصة الفلامنكو وأيضاً راقصات باليه يقدمن عرضاً للأطفال. القسم الرابع هو قسم الموسيقى والغناء وفيه بعض العازفين من امريكا اللاتينية وفرقة يابانية وموسيقى الغرب وموسيقى هندية وفريقاً يغنى أغنيات «الخنافس» الانجليزية حتى تصل إلى الموسيقى الكلاسيكية وأهم آلاتها المستخدمة فى عروض الشارع الكلمات والفلوت- محاضف حملة وعلت قيمته-. والقسم الخامس والأخير يضم عروضا مسرحية مرتجلة، من فصل واحد، يقوم فيها العارض باختيار

ممثلية من بين المتفرجين ويؤدى معهم وبهم عرضاً هزلياً.

ونلاحظ أن عدد العارضين أو جنسيتهم لادخل له فى تواجدهم على ساحة الفن الشعبى، فبعضهم يؤدى عرضه منفرداً والبعض الآخر يقدم عروضاً ثنائية أو جماعية. ونجد من بينهم اليابانى والافريقى والانجليزى والفرنسى والاسبانى الخ. ولك أن تسألنى ان كان للعرب نصيب من هذه العروض فأجيبك:

نعم، فهم المتفرجون!!

أما صفة الشعبى التى أطلقها على عروض الشارع فلا ترتبط بطبقة بعينها إذ يشارك فى هذه العروض مجموعات هائلة من المتفرجين لاتحدد طبقتهم مدى إستمتاعهم أو مشاركتهم فى العرض. كما لا تقوم على أساس الهواية أو الإحتراف، إذ أن معظم العارضين يحترفون هذه المهنة ويمارسونها فى مقابل مايجمعونه كل يوم من فرنكات قليلة هى مصدر رزقهم الوحيد. وإنما ترتبط صفة «الشعبى» بماهية الاتصال الذى يتم على أساسه تبادل واستهلاك السلعة الفنية. هذا الاتصال لاتحكمه قوانين رسمية تفرض عليه من الخارج، من الجهات أو المؤسسات الفنية، إذ يختفى فيه المبنى المسرحى والتنظيم الادارى المعقد وقوانين الضرائب والعوائد. وإنما يمارس العارض فنه دون روابط، اللهم إلا تلك التى تحكم سير الأمور فى الطرق العامة، وكما تتم عملية الاتصال فى اللغة وفقاً لست مفردات أساسية يعرلها علماء اللغة على أنها المرسل والمتلقى والرسالة والقناة والمرجع واللغة (المنطوقة أو لغة الاشارة، أو الموسيقى، أو غيرها).. فان نفس الاتصال يتم بين العارض والمتفرج على المستوى الفنى وفقاً لهذه المفردات الست.

الوقت: عصراً المكان: ساحة مركز چورچ پمپيدو الثقافى فى پاريس. تجرى الآن عملية الاتصال بين العارض والمتفرج. يفكر صاحب العرض فى وسيلة مناسبة يجتذب بها المتفرج وهو يعلم أن المتفرج لن يهتم بسهولة بما يقدمه له، لذا فهو يطيل فى مرحلة الاعداد للعرض. ولكن أترك اله التصوير الآن فالعرض لم يبدأ بعد. ترى أحدهم يحمل جهازاً للتسجيل، يضعه فى فى ركن من أركان الساحة وتنطلق من الجهاز موسيقى صاخبة تجذب انتباه المارة، وترى الآخر يخرج أدواته من حقيبة كبيرة ويرتبها فى بطء وأناة على الأرض: سجادة فارسية.. لوحة مثبت عليها مئات المسامير.. مجموعة من السيوف اللامعة.. عصا كبيرة زاهية اللون.. فتعرف أن هذا الرجل هو الحاوى. أما ممثل ومخرج وكاتب المسرح المرتجل فهو لايكشف عن أوراقه سريعاً، إنما يبدأ فى معاكسة المارة وأداء بعض الحركات البهلوانية المضحكة التى تلفت النظر إليه وحينئذ يبدأ فى دعوة الناس بالاشارة للالتفاف حوله. كلها خطوات للاعداد للعرض، الذى لايبدأ إلا إذا توفر للعارض عدد لا بأس من المتفرجين يصل فى بعض الأحيان فى العروض الناجحة إلى اكثر من مائة متفرج.

• تستمر عملية الاعداد للعرض نحو عشر دقائق وتعد جزء من العرض نفسه، فهى تشير إلى نمط العرض وتحدد أهدافه كما تحدد مدى قدرة العارض على اجتذاب الجمهور وعلى الاحتفاظ به وهى مرحلة هامة من مراحل الاتصال ورغم أن الاتصال لا يكتمل كلياً وفعلياً إلا من خلال العرض فانه يتم منذ اللحظة الأولى التى يخاطب فيها العارض المتفرجين لاجتذابهم.

تتأثر عملية الاعداد للعرض بعامل هام وحيوى هو النظام العرفى الذى يجرى من خلاله توزيع العروض المختلفة على المساحة المكانية المتحة أمام المركز فبعض العروض يشتهر بقوته وقدرته على اجتذاب الجمهور وبالتالى تتوارى العروض الهامة الأخرى فترة من الزمن حتى ينتهى العارض الأول من جمهوره وبذلك يضمن العارض الثانى نفس هذا الجمهور تقريبا لعرضه. وعادة ماتتواجد ثلاثة أو أربعة عروض فى نفس الوقت فى مختلف أركان المسرح الشعبى غير أن العرض الكبير غالبا مايبتلع جمهور العرض الصغير وان كان التواجد السلمى ممكنا.

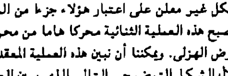
هكذا يجهز العارض أدواته ويشكل خريطة مسرحه وينظم صفوف المتفرجين حوله على هيئة دائرة أو مربع كبير أو فى مواجهته فى شكل نصف دائرة. ويبدأ عرضه عادة بزقل أجزائه أهمية، فالان وقد إلتف حوله عدد لابأس به من المتفرجين لم يعد يخشى أن ينفضوا من حوله سريعا.. أمامه بضع دقائق أخرى قبلما يبدأ الملل يتسرب إليهم، وعندئذ يجذب إهتمامهم مرة ثانية بتقديم أكثر فقرات عرضه تشويقاً وإثارة. وهو فى خلال العرض يدعو جمهوره الى التصفيق كنوع من المشاركة والاعتراف لعرضه بالجودة ويصبح التصفيق جزءا من أجزاء العرض وإيقاعه

ويمكننا أن نميز بين أركان العرض الشعبى الخمسة التى سبق أن أشرنا اليها وفقا لنوعية المشاركة

الجماهيرية فى كل منها وأرى أن نقسمها الى قسمين رئيسيين. القسم الأول يضم العروض التى تتطلب «مشاركة نوعية» فى صنع العرض نفسه مثل عروض الكوميديادك آرت وبعض عروض الحواة والعروض الصامتة. والقسم الثانى تتخذ مشاركة الجمهور فيه شكلا «رمزيا» مثل العروض الراقصة والعروض الموسيقية والغنائية حيث يكتفى الجمهور بالتصفيق أو بالرقص على أنغام الموسيقى بينما يقع على عاتق العارض وحده مهمة خلق العمل بأكملة. وفى الحالتين يشارك الجمهور فى استمرار العرض مشاركة ايجابية تتخذ شكل الاستحسان معنويا والمكافآة المالية ماديا. وأيا كانت المشاركة الجماهرية فانها تعد أهم وظائف المتلقى (المتفرج) على الاطلاق فى الاتصال بالمرسل (العارض).

يبقى أن نوضح أن المشاركة النوعية تعنى مشاركة المتلقى فى صنع العرض جنبا الى جنب مع العارض وفى تحديد نوعية العرض نفسه وتوجيه جمهور المتفرجين نحو جانب معين منه.

غير أن المشاركة فى صنع العرض وتحديد نوعيته تعيد صياغة جدلية الاتصال وتوزيع الأدوار على المرسل والمتلقى، إذ يتحول المتفرج من متلقى الى مبدع أو عارض– بتوجيه من العارض الأول– وبذلك تزداد عملية الاتصال تعقيدا وتشابكا. ويختار العارض مساعديه من بين جمهور المتفرجين ممن يتوسم فيهم القدرة على مخاطبة الجماهير بينما يتفق الجمهور بشكل غير معلن على اعتبار هؤلاء جزءا من العرض فتصبح هذه العملية الثنائية محركا هاما من محركات العرض الهزلى. ويمكننا أن نبين هذه العملية المعقدة من خلال الشكل التوضيحى التالى الذى يبين العلاقة الديناميكية بين العارض والمتفرج، تلك العلاقة التى لاتنفك تتغير مع تغير دور ووظيفة كل منهما:



يختار العارض الأول أن يتجه برسالته الى المتفرج(١) فى بعض العروض التى تقتصر فيها مشاركة المتفرج على التصفيق (مشاركة رمزية) بينما يختار العارض الأول فى بعض العروض التى تتطلب (مشاركة نوعية) من قبل جمهور المتفرجين أن يتجه فى البداية الى جمهوره (المتفرج (١)) فى مرحلة الاعداد للعرض ثم يختار بعض المتفرجين لاداء حركات معينة (أودورا محددا) تهدف كلها للاضحاك فيتحول المتفرج (١) الى عارض ثانى يتجه بدوره لجمهور المتفرجين الذى يشوبه بعض التغيير نظرا لعملية الاتصال التى تجرى بين العارض الأول والثانى.. بين هذين المستوين مستوى الاتصال الأول بين العارض الأول والمتفرج (١) ومستوى الاتصال الثانى بين العارض الأول والثانى وبين المتفرج (٢) يحدث اتصال جانبى يحدد خطوط العرض بين العارض الأول والعارض الثانى الذى يتلقى تعليمات الأول وينفذها.

يختلف المتفرج (٢) عن المتفرج (١) فى كونه يتلقى رسالة مختلفة عن تلك التى يرسلها اليه العارض الأول فى مرحلة الاعداد. فالمتفرج (٢) يتلقى رسالة ثنائية من العارضين الأول والثانى معا تقوم على اتفاق غير معلن على اعتبار العرض الثانى مبدعا بدوره.

اذا عدنا للعرض نفسه وحاولنا أن نستخلص منه الرسالة (والعرض نفسه أيضا رسالة) التى يوجهها العارض للمتفرج من خلال عملية الأتصال لوجدناه لايخرج فى مجموعة عن هدفين اثنين: الاضحاك والابهار. ويندرج تحت القسم الأول عروض الكوميديادل آرت (بالطبع) وبعض عروض الحواة والبانتوميم، ويندرج تحت القسم الثانى عروض الاكروبات وبعض عروض الحواة وعروض الباليه كما يضم هذا القسم بشكل غير مباشر العروض الموسيقية الغنائية. يستخدم العارض طاقاته وقدراته الخاصة مثل صوته الجهورى أو وجهة الجاد الذى يتعارض ومظهره الهزلى فى إضحاك الجمهور مع الاستعانة ببعض الادوات مثل عصا كبيرة زاهية اللون أو ملابس المهرجين أو حقيبة سفر كبيرة لجمع نقود المتفرجين بعد العرض... أما الابهار فيعتمد أساسا على القدرة على الاتيان بالعاب او حركات بهلوانية اورقصات معقدة لايقدر على الاتيان بها المتفرج العادى. لكن العرض الواحد قادر على الجمع بين الاثنين فالفصل بينهما ليس تعسفيا: يؤدى الحاوى ألعابا بهلوانية مبهرة كأن تقف على صدره ثلاث فتيات بينما يرقد هو على فراش من المسامير... وفى نفس الوقت يأخذ فى الصراخ فيضحك المتفرجون. والعارض لايتألم والمتفرج يعرف ذلك ومن

هنا يأتي الضحك. وهناك من العارضين من يهدف الى ابهارك فقط بألعابه وحركاته المحرومة لكنك رغما عنك تضحك عليه (أو على نفسك لأنك لازلت تشاهد عرضه الغريب) مثل بعض المغنين الذين يقلدون مشاهير الأغنية الامريكية(نعم. فهي تجتاح فرنسا ايضا!) ويأتون بحركات هستيريه لايخفى عليك أن الهدف منها هو الابهار لكنك تضحك... وتطلق العنان لآلة التصوير.

تجد في ساحة المركز كافة الالوان والأجناس من الابيض والأسود والخمري والأصفر.. من الاوربي الشمالي الى الاوربي الجنوبي ومن الأسود الافريقي الى الأسود الكاريبي ومن الخمري العربي الى الخمري الهندي ومن الأصفر الياباني الى الأصفر المنغولي. ولكل واحد من هؤلاء خلفية ثقافية وتاريخية معينة خاصة وطبائع وعادات مختلفة.. غير أن جميعهم يضحك حين يلزم الضحك ويصفق حين يجب التصفيق ويلقي بفرنكاته القليلة للعارض وهو سعيد. هذا التقارب رغم كل مايفرق بين البشر يرجع الى أن العارض يستخدم لغة مشتركة يفهمها الجميع هي لغة الاشارة (أو الحركة) ولغة الموسيقى (او الايقاع) ونظرا لخبرة العارض في التعامل مع المتفرج فانه استطاع أن يجد اللغة التي يقدم بها رسالته للجمهور.. وتلك الرسالة هي الاضحاك والابهار كما سبق أن أسلفنا.. وهي الى ذلك رسالة مهنية- إن جاز التعبير- فهؤلاء العارضون يحترفون مهنة الاتصال بالناس من خلال مايقدمونه من عروض شعبية.

ويستخدم كثير من العارضين لغة الحركة (الهزلية) في جمع النقود من المتفرجين عند انتهاء العرض... ولكن دون إلزام.. وللمتفرج حق تقدير قيمة العرض وتحويل هذه القيمة الى قيمة نقدية مالية غير أن بعض المتفرجين يتسلل مبتعدا قبل انتهاء العرض فيهدده العارض بعصا كبيرة مثلا ويدخل جمع النقود بذلك في إطار العرض نفسه فان مرحلة جمع النقود عند نهاية العرض تكمل الاطار العام للعرض- حتى وإن كان هدفها ليس الاضحاك وانما الاشارة الى قرب انتهاء العرض-.

وحتى تستمر قناة الاتصال مفتوحة بين العارض والمتفرج كثيرا مايتجه العارض بالحركة أو الايماء أو الكلام لمتفرج بعينه أو يأتي بحركة مضحكة لايتوقعها المتفرج فيلهب حماسه للعرض أو يجلب انتباهه الى جزء هام منه. ولأن بعض هذه العروض يستمر اكثر من نصف الساعة ولأن الساحة تمتلئ بالعروض فان العارض يخشى دائما أن يفقد المتفرج اهتمامه بالعرض ويتجه الى غيره. لذلك فان إحدى مفردات الاتصال الهامة وهي القناة يقع عليها عبء التأكد من استمرار الاتصال بين المرسل والمتلقي أو بين العارض والمتفرج وإن كانت مصلحة العارض الشخصية والمهنية هي التي تفرض عليه المحافظة على عملية الاتصال واستمراريتها أما مصلحة المتلقي فهي أن يتم الاتصال بدون مقابل مادي...!

ويقول علماء اللغة أن الاتصال حين يتم بين طرفين (أنا وأنت) إنما يتم نظرا لوجود لغة مشتركة ترجع الى مفاهيم مشتركه ومتفق عليها بين الطرفين. وفي العروض الشعبية تلعب الخلفية الثقافية والتاريخية والطبيعية للمتفرج دورا في تلقي رسالة العارض. وكما رأينا أن لغة العرض هي الحركة والايقاع فان اختلاف مرجع المتفرج عن مرجع العارض لايؤثر كثيرا في تلقي الرسالة. لذلك لايجد العارض نفسه مضطرا لشرح مضمون العرض للمتلقي لأن الأخير عادة مايفهم هذا المضمون دون مساعدة غير أن خلفية العارض عادة ما تكون مفهومة للمتلقي الذي يتمتع بقدر من الثقافة العالمية. لكن الرسالة قد تختلف نظرا لاختلاف المرجع حتى وأن كانت اللغة المستخدمة لغة مشتركة ولنأخذ على سبيل المثال عرض الموسيقى اليابانية التي يؤديها مجموعة من العازفين اليابانيين يرتدون ملابسهم الوطنية... قد تكون الرسالة التي يرسلها العارض للمتفرج من خلال الموسيقى أحد طقوس الديانة البوذية. لكن المتفرج لن يفهم هذا الطقس الديني إن لم تكن له نفس خلفية العارض الثقافية والدينية. وهنا يضطر العارض- وهو لايفعل ذلك بالطبع- الى شرح عرضه، مما يفقده مذاقه وحيويته. ودراسة المرجع في رأيي جديرة بالاهتمام لكنها تحتاج الى احصائيات وصبر طويل وقد لانخرج بعدها بشيئ ذي بال.. ولكنها على أية حال لم تكن موضوع هذه الرحلة

الوقت: عند غروب الشمس.. المكان: ساحة مركز جورج بيبيد والثقافي في باريس.

انت الآن في باريس لأول مرة. وهاقد مضيت يوما حافلا وأعملت آلة التصوير في كل العروض التي شاهدناها واستمعت الى عرضي الخاص لموضوع الاتصال

فى العرض الشعبية بين المرسل والمتلقى، فهل تسمح لى الآن بالانسحاب؟ عندما لم أتلق ردا على طلبى المتواضع تلفت حولى واكتشف أن صاحبى كان قد رحل.. وربما لم يستمع الى على الاطلاق.. لكنه ترك لى حقيبة بها عدد لابأس به من الخرائط ودليل سياحى وقاموس صغير....

كتب

١- رؤية جديدة حول الاسلام فى فرنسا:

٢- «طوق» فرنسواز ساجان

د. الهام غالى

١

عن دار «هاشيت» فى باريس صدر كتاب «فرنسا والاسلام» للكاتب الفرنسى «برينوا يتين»، أستاذ العلوم السياسية فى معهد الدراسات السياسية (اكس-مارسيليا)، وفى معهد الأبحاث والدراسات الخاصة بالعالم العربى والاسلامى، وأيضا بجامعة مرمارا (اسطنبول). ومن مؤلفات الكاتب: «القضايا القانونية للأقلية الأوربية فى المغرب ١٩٦٨»، و«الجزائر- الثقافة والثورة ١٩٧٦»، «الاسلام الجذرى ١٩٨٧».

يقول كتابه الجديد انه بينما اعتقدت الجمهورية- فى فرنسا- إنها قد حلت جذريا اشكالية الأقليات حيث أصبح وجود الاسلام والمسلمين فى فرنسا أمرا نهائيا باعتباره الدين الثانى فى البلاد، فقد أمست هناك ثقافات اجتماعية متعددة ساهمت فى تغيير بعض المبادئ. ومن ثم تواجهنا مجموعة من التساؤلات:

هل هناك حاجة الى عقد اجتماعى جديد حول الوفاق الاجتماعى؟ العلمانية؟ فصل الدين عن الدولة؟ اعادة النظر فى مفاهيم الجنسية وحق المواطنة لمزيد من الوضوح؟

هل من الممكن أن توافق فرنسا على وضع قانونى للاسلام مساو للأديان الأخرى كالكاثوليكية والبروتستانتية واليهودية؟ على هذه التساؤلات، وفى ضوء التاريخ والعلوم الانسانية والسياسية، يقدم برينوايتين تفسيرا جديدا- خاصة للأديان الثلاثة، ويقترح للمستقبل حلا عمليا.

يعرض لنا المؤلف اشكالية وضع المسلمين فى فرنسا، فيؤكد أن هناك شيئا اساسيا، هو أن فرنسا كانت قديما على علاقة جيدة بالاسلام على امتداد تاريخ العلاقات الفرنسية- الاسلامية منذ فرنسوا الأول. واذن فعلينا البحث عن علمانية جديدة لعام ٢٠٠٠ انطلاقا من المتغيرات، وأهمها الوجود المكثف للأسلام فى فرنسا الذى كان موضع مناقشات عديدة، وصراعات بما فيها الانتخابات١٩٨٨ (فرنسا).

يرى برينو ايتين ان كتابه الجديد هو امتداد منطقى لكتابه «الاسلام الجذرى» الذى ظهر فى عام ١٩٨٧، وإنه فقط يكمل الفصل التاسع منه والخاص ب «الأقلية الاسلامية» والذى تناول فيه قضية الاسلام فى فرنسا.

ليس موضوع «الهجرة» هو محور الكتاب بقدر ماهو تفسير وتوضيح للوجود المكثف للعمال والأجانب المصنفين أساسا كمسلمين ومحور الفصل الذى أصبح بحثا مستقلا هو السؤال التالى: من هو المسلم فى فرنسا؟ هل هو كل المهاجرين؟ بالطبع لا. فاذا اطلعنا على الجدول الاحصائى التالى والخاص بالأجانب عن عام ١٩٨٥ نقرأ مايلى:

البرتغاليون	٨٤٦٤٣٨
التونسيون	٢٢٥٦٨٠
الجزائريون	٧٢٤٩٦٠
الأتراك	١٥٤٢٦٧
المغاربة	٥٥٨٧٤١
اليوغوسلافيون	٦٥٨٨٨
الايطاليون	٣٧٨٩٣٩

البلجيكيون	٦٣٢٨٢
الأسبان	٣٥٠٩١٢
البولنديون	٦٠٠٧٦

ويوضح هذا الجدول حقيقة أن المسلمين قلة... بين الأسبانيين والبرتغاليين. إذن هل «كل العرب» مسلمون؟ لاليس كل العرب، فمثلا الأغلبية اللبنانية المقيمة فى فرنسا ليست مسلمة، ولكنها عربية. وقد أثبتت التجربة أنه ليس كل ناطق بالعربية هو بالضرورة مسلم.

ومن جهة أخرى ومن خلال دراساته «كمستشرق»، أتيحت له الفرصة للتعرف على المناطق. الأوروبية التى أعتنق أهلها الاسلام لقد التقى ببعض الزنوج الذين يصلون صلاة اسلامية، ولكن هذا الأمر لايعنى ان جميع الزنوج مسلمون. وبذلك يكون قد قام بمحاولة للرد على السؤال«من هو المسلم؟» عن طريق دراسة الممارسة الدينية للفرد، وليس بمجرد الاكتفاء بأن هذا أوذاك مسلم. ومن خلال البحث توصل الفريق الذى ساعده فى تصنيف الجنسيات المهاجرة الى فرنسا، الى أن البرتغاليين هم الأكثرية فى فرنسا وليس الجزائريين كما يعتقد بعض الفرنسيين، وهذا بالرغم من وجود الف «مسجد» فى فرنسا موزعة على جميع الأقاليم والمدن الفرنسية. ومن خلال هذا الاحصاء يطرح الكاتب السؤال الآتى: مامعنى وجود مسجد فى فرنسا؟ ويجيب بانه مشتق من mezquita). ويفضل الأسبانية (المسلمون استعمال تعبير «جامع» لأنه يعنى التجمع والاتحاد وهو قبل كل شيئ مكان للاجتماع والصلاة وليس مجرد مكان مقدس.

وهنا يمكن أن نشير الى عدد الجوامع الموجودة فى أهم المدن الفرنسية فهناك خمس جوامع كبرى، ثلاثة فى باريس وواحد فى ليل (lille) وواحد فى مارسيليل (هذه الجوامع كبرى، يتسع كل منها لالف شخص) اما عن الجوامع الاخرى (التى تسع لمابين ١٤٠و ٢٨٠ شخصا) فهى كما يلى: فى باريس، يوجد جامع أبى بكر، جامع عمر بن الخطاب، جامع الفتح ، وجامع الدعوة.

فى سين سان دونى، هناك خمسة جوامع: سيدى ابراهيم الخليل فى كورنيف (La Cour-neuve)، واثنان فى مون فرمى(MONTFERMEIL)، وواحد فى بافيون سوبوا(PORILLON-SOUS-BOIS) وجامع بلال فى سان دونى (saint- denis)، يوجد أربعة أو خمسة مساجد. وفى نانتير (nanterre)، هناك ثلاثة جوامع، وبالتحليل المقارن، نصل أيضا الى أن كثافة الجوامع وقاعات الصلاة فى بعض البلاد الأوربية، تشير الى أن فرنسا فى المركز الأقل من المتوسط.

ويتناول المؤلف بعد ذلك اشكالية التعليم فى المدارس الفرنسية لغير الفرنسيين.. فماذا يتعلم الطالب المسلم؟ يجيب برينو ايتين: تقريبا لاشيئ؟ فهم يلحون على ان العالم الاسلامى غير منظم، ويعانى من أزمة عامة، وفى حالة تدهور ويقولون له أن انتشار الاسلام هو نشاط ضد الغرب، بالاضافة الى أن الوثائق المرفقة بهذه الدروس تؤكد الأفكار المسبقة عند الطالب. وفى هذه الحال يمكن أن يؤكد الطالب لأسرته عند عودته من المدرسة انها تعيد على مسامعه مايقرأه فى الصحافة ويراه على الشاشة الصغيرة من اهانات ضد العرب مثل: الاسلام يرادف الارهاب، المهاجرون ارهابيون بالفعل أو بالامكان، والمرأة المحجبة تعنى مباشرة «الجحيم اللبنانى»

ويرى الكاتب أن سقوط التعايش الثقافى بين العربى والغربى لايرجع فقط لغياب استراتيجية منظمة، ولكن الأمر يعود أساسا لأزمة الثقافة عند

اسم الدولة	عدد المسلمين	عدد الجوامع	عدد المسلمين فى كل جامع
جنوب فرنسا	١٦٣٩٩٠٠	٩٥٠	١٧٢٦
شمال فرنسا	٤٠٠٠٠٠	١٠٠٠	٤٠٠
انجلترا	٥٣٤٠٠٠	٣٢٩	١٦٢٣
المانيا الغربية	١٥٨٨٠٠	٦٠٠	٢٦٤٧

المعلمين الذين لايعرفون بالتحديد ماذا يعلمون. فالمدرسة الآن مصدر لعدم المساواة والبعد عن التكامل والتكيف، ومثلا ففى الكتب الدراسية الخاصة بالصف الأول الثانوى تشير الاحصائيات الى أن الاسلام يشغل ٢٣ صفحة من كتاب التاريخ المؤلف من ٣٣٢ صفحة. أما فى كتب الثانوية العامة (البكالوريا) فان نصيب الاسلام يقع فى ١٥ صفحة فى الكتاب المؤلف من ٢٩٨ صفحة. وهذا يدل على أن المنهج الدراسى الفرنسى لايعنى بشكل كاف بقضية تعليم الاسلام والتاريخ الاسلامى كما انه لايسلك سبلا موضوعية وعلمية دقيقة فى صياغة هاتين المادتين.

وحول مستقبل العرب فى فرنسا يرى الكاتب أن على اليهود والعرب أن يقوموا بمعركة ضد العنصرية والعداء للسامية. ولكن الواقع- كما يقول هو نفسه- ان اليهود تعنيهم مسألة «العداء للسامية» من وجهة نظرهم وحدها، ومن ثم فالضحية الوحيدة فى الواقع هم العرب. واذا كانت المنظمات اليهودية مخلصة حقا- يستطرد المؤلف- فأن عليها ان تقاوم العنصرية الحقيقية ضد العرب وليس فقط العداء للسامية، وهو «شعور» أضعف بكثير من العداء للعرب على وجه خاص.

وفى جزء آخر يطرح قضية «التعايش» ويتساءل الكاتب: كيف يمكن معايشة «الآخر» بدون طرح مشكلة الوجود نفسها؟ وهو يعتقد أن النظرة للآخر (أى العربى) تعتمد على وضع «الأنا» والآخر فى كل من الثقافتين، والقدرة على التفكير فى الاخر من خلال كل منهما.

ويخلص الكاتب الى أن تحولا بطيئا يحدث فى الغرب على أساس ان الوجود الاسلامى يمثل مكسبا لفرنسا ولاوروبا، باعتبار ان تحسن العلاقات بين الغرب والعالم الاسلامى من الأهداف السامية، وباعتبار هذا التحول بمفاهيم «حقوق الانسان» التى سلمت لأول مرة فى تاريخ الانسانية بحقوق خاصة لأى فرد أيا كان انتماءه لأى دين أو جنسية معينة

أن ميزة هذا الكتاب إنه لايغفل المشاكل التى واجهت الفرد العربى بشكل عام، والفرد الاسلامى بصفة خاصة فى فرنسا. كذلك يجب الا نتجاهل المحاور الهامة التى تناولها الكاتب كمسألة «التعايش (coexistence) بين العربى والغربى، «العلمانية والاسلام»، «تعليم الاسلام فى المدارس الفرنسية» الى آخره من موضوعات هامة يتضمنها هذا الكتاب.

٢

الرواية: «الطوق» للكاتبة فرنسواز ساجان، عن دار جوليار ٢٣٠ صفحة، ١٠٠ فرنك فرنسى.

فانسان يهرب من «طوق» ساجان

على مدى خمسة وثلاثين عاما وهو عمر انتاجها الأدبى، ظل أسلوب فرنسواز ساجان متألقا ومؤثرا ولم يأخذ قط صفة «التكرار»

خمسة وثلاثون عاماً بعد الرواية الشهيرة «صباح الخير أيها الحزن» (١٩٥٤)، وستة عشر رواية أخرى، ثم مجموعتان من القصص القصيرة، بالاضافة إلى سيرة ذاتية لسارة برنار (الممثلة المسرحية الكبيرة فى تاريخ المسرح الفرنسى)، وخمس مسرحيات منها «قصر فى السويد» (١٩٦٠)، «ثوب فالنتين البنفسجى» (١٩٦٣).

فرنسواز ساجان، تلك الكاتبة المشهورة بالعطاء المكثف، تعود الى دار نشر والدها الأديب الذى رحل عن الحياة منذ وقت طويل وهو رينيه جوليار، تعود متألقة، بالحزن والذكاء اللذين كانا علامة بداياتها فى «فى شهر، فى سنة» (وربما كان هذا الكتاب الأكثر تعقيدا ووضوحا فى نفس الوقت)، و«هل تحبون برامز؟». أما فى روايتها الجديدة «LA LAISSE» أى «الطوق» (= السلسلة التى يجر بها الكلب وتوضع فى عنقه)، تتعرض الكاتبة لشخصيات نموذجية بالاضافة الي بطل مغاير من أبناء باريس ويعمل فى الادارة المالية واسمه: فانسان. وكان يمكن أن يكون فنانا ماهرا فى العزف على البيانو، يتزوج من لورانس- ابنة رجل ثرى وصاحب بنك، يقوم برعاية

فانسان ويعتبره بمثابة ملكية خاصة له. وهنا تبدو رواية «الطوق» رمزا لعبودية المال فى شخص والد الزوجة الذى يرعى الكلب اللطيف فى منزله. ولكن الحقيقة هى ان الزوج ليس بالقطع انسانا خائبا، وان كان قد ترك الفن الرفيع وللموسيقى الكلاسيكية، واتجه الى تلحين موسيقى فيلم أصبحت فيما بعد موسيقى العصر فى الانتشار كالالحان المحايدة التى نسمعها دون أن ننتبه اليها فى المطارات والمحلات الكبرى. وبالرغم من تجاهل بعض الملحنين واختلاسات الوكيل الذى كان يتعامل معه، أصبح فانسان مليارديراً.

وبدأ يفكر فى الهروب من زوجته لورانس، والتى كانت بالتواطؤ مع والدها تحاول أن تحتفظ به. الا أن فانسان كان يشعر بالكراهية التى تكنها له زوجته لعلمها أنه تزوجها (وهى الفتاة التى جاوزت سن الزواج) لمجرد الحصول على أموالها.

تبدو القصة على هذا النحو كلاسيكية أو حتى عادية، ولكن العكس صحيح، حيث نرى بعين فانسان ذاتية فرانسواز ساجان وسيطرتها بطريقة واضحة الملامح عبر استخدامها لضمير المتكلم. إن رواية «الطوق» تكمل النصوص الرائعة لسيرتها الذاتية فى كتابها «مع أجمل ذكرياتى»، فها هو الحزن، وكراهية المال، ومحاولة الهروب من الحصر، من خلال أسلوب ساجان الرشيق الهادئ والشاب فى نفس الوقت. هذا الأسلوب لم يأخذ قط صفة التكرار، بل على العكس فهى رواية تمثل عملا ابداعيا جديداً.



تشكيليان مصريان يعرضان فى باريس:

الإنسان الخالد...
فى خطين فقط!

محمد موسى

شهدت باريس فى الشهر الماضى معرضين تشكيليين، لفنانين مصريين يعيشان فى باريس، هما جورج البهجورى وسمير مجلى.

فى قاعة المركز الثقافى المصرى فى سان ميشيل، قدم الفنان الكبير جورج البهجورى مجموعة جميلة من آخر أعماله، تتنوع بين التصوير الزيتى والحفر على النحاس، وأيضا النحت الذى اتجه اليه الفنان مؤخرا. وبرز فى هذه الأعمال الأسلوب الخاص والمميز للبهجورى، بخطوط ناصعة رقيقة، تجمع إلى حداثتها وبساطتها المعبرة، أسلوبا مصريا لا تخطئة العين. قدم جورج وجوها مصرية، ونحتا لأبى الهول من تجميع خشبى بدقة شديدة وبدائية مقصودة فى آن واحد. قدم أيضا نحتا لجورج البهجورى نفسه، «صورة ذاتية» ،بخطوط كاريكاتيرية لاتدعو بالمرة للابتسام، بل تحيلك مباشرة الى داخل حزين، مستوحش.. هذا هو وجه البهجورى نصف مغمض العينين، نصف هادئ، نصف مشتعل..

كان جورج الى جانب لوحاته، فى الأيام التى يقضيها بالمدينة، بعيداً عن مرسمه من الضواحى. يقول : هذا هو معرضى العشرون فى باريس؟... وربما هذا النحت جديد. فيه تلقائية و«شغل عيال» شوية. إتصرف فى الأشكال كما أحسها، بالمفارقة بين أبعاد الجسم الانسانى لشخص واحد ، وهى التى تعمل عندى فكرة الابداع بشكل عام، أجسم عاطفتى فقط. لا أصور شخصا كماهو، بل أعبر عن شعورى نحوه، مايبقى من ذكراه عندى، مايخلد.

نفس الفكرة عندى فى التصوير- يضيف جورج البهجورى- وجوه أقنعة الفيوم كانت تخصصى فى

بحث قدمته عندما درست هنا. والقيمة الفنية ان الانسان فى هذه الوجوه هو انسان خالد. وعندما أعطيت نفسى لفن البورتريه، كنت أحلم أن أحققه بشكل طليعي وبأسلوب جديد: كل الوجه فى خطين فقط. هكذا أصبحت الايقونه فى الفن الحديث. وربما كانت اللوحة أقل روحانية من وجوه الفيوم، ومن الايقونات التقليدية، لكن لو رسمت كما رسموا، فماذا أضفت أذن؟

يضيف جورج ضاحكا: أظن أن المعرض جديد وبه أصالة- كما قال كثيرون هنا، ممكن أكون مثل الفنانين الذين لحجوا ونالوا الشهرة فقط بعد موتهم، وممكن كل هذا الشغل لايترك أثراً.. لكننى أشتغل، وأقدم شغلى!

أما الفنان سمير مجلى ، الذى ترك مصر عام ١٩٧١ ، فهو من مواليد المنيا ، وهو كاتب روائى أيضا ، صدرت له بالعربية والفرنسية رواية «سفسوف- ابن النيل» وسمير مجلى يقدم أعمالا عديدة فى معرضة، كلها تصوير زيتى، بعضها يقدم موضوع الشجرة بأكثر من تصور على الحرف العربى واللاتينى أيضا.

سمير مجلى لايذكر كم معرضا شارك فيه، يقول «بين عامى ١٩٧٧و١٩٨٥، كنت أعرض شهريا!. كان عندى اكثر من ألف لوحة، تتطرق الى كل المذاهب الفنية التى حاولت معالجتها بأسلوبى..»

يضيف: منذ ٤ سنوات أعمل على الخط العربى. بالنسبة له الحرف العربى كائن ص٢ من خلاله أتصور لوحة تجريدية. وهذا التجريد اكتشاف قديم للفن الاسلامى، فى المكعبات والمثلثات والأرابيسك، قبل أن يظهر الفن التجريدى فى أوربا بقرون.. عندى أيضا لوحات مرتبطة بموضوع الشجرة، التى رأى كثيرون انها تمثل عندى الرجوع الى الأصل، الى الجذور، البحث عن هوية.

حصل سمير مجلى على ميداليتين فى الرسم فى معارض مختلفة، والعديد من الشهادات، كما حصل على الدكتوراه الفخرية من أحدى الهيئات الفرنسية. يقول: أنا انتمى للناس دون نظر لجنس ودين، لى موقف سياسى، لكننى غير مشتغل بالسياسة. فرنسا حققت له الكثير كفنان، لكننى أفتقد مصر كثيرا. سأسمى معرض القادم «الحنين الى مصر»!

كتاب

الفكر الأخلاقى العربى

مجدى عبد الحافظ

صدر فى القاهرة عن دار الثقافة للنشر والتوزيع كتاب «الأخلاق فى الفكر العربى المعاصر- دراسة تحليلية للاتجاهات الحالية فى الوطن العربى»، للدكتور أحمد عبد الحليم عطية، الذى بدأ يتجه لدراسة الفكر العربى المعاصر، على الرغم من انه تخصص فى الفكر الغربى الحديث. والكتاب يقع فى ٢٢٩ صفحة من القطع المتوسط.

وتعود أهميتة لأكثر من سبب، فمن حيث الموضوع لعل هذه الدراسة هى الأولى من نوعها، حيث ان اغلب الدراسات التى كرست فى الأخلاق لم تكن تهتم على الاطلاق بما أنجزه أو ابدعه مفكرونا المعاصرون، واقتصرت على موضوعات ومعالجات عربية، فمثلا نجد الأخلاق عند فلاسفة اليونان، أو عند الفلاسفة الأوربيين المحدثين منهم والمعاصرين، وتتبع هذه الدراسات للمذاهب الأوربية المختلفة فى الفلسفة الخلقية دون الاشارة من قريب أو من بعيد لتلك المحاولات الحية التى حاول فيها مؤلفونا الاقتراب من صلب الموضوع ومحاولة معالجته من داخل المنظومة الفكرية والاطار المعرفى السائد فى الشرق العربى، وكاد هذا الاغفال أن يطوى صفحة ناصعة من صفحات حياتنا الفكرية والتى حاولت الاجابة على السؤال: كيف ينظر الشرق الى مجمل القيم الاخلاقية السائدة؟ وكيف يقوم السلوك الانسانى بداية من تصور خاص يعتمد فى مرجعيته على خصوصية يراها البعض تعكس نفسها فى كل لحظة، أو يراها البعض الآخر تنعكس عليها القيمة الاخلاقية التى يجد نفسه بصددها، مما يعمل على ان يتوائم الفعل مع القيمة الاخلاقية ذاتها بصرف النظر عن الخصوصية، ولعل هذا السؤال لم يجب عنه فى هذا البحث، وربما سنجد الاجابة فى الأجزاء القادمة، حيث ان هذا الكتاب جزء من ثلاث دراسات كما يذكر الكاتب(ص٤).



كما ان هناك سببا آخر يضفي اهمية على هذه الدراسة، وهو عدم اقتصارها على الفكر العربي في مصر، بل تعدت هذا الاطار الضيق لتشمل مفكرين في أقطار عربية اخرى، وهو مانعتبره حسنة اخرى اضافها الكاتب، حيث ان المعتاد في مثل هذه الدراسات ان يقتفي الباحث أثر التيارات المختلفة في وطنه المحلي، على الرغم من وضعه في الغالب عنوانا يوحي بأنه يعالج الموضوع عربيا ، وقد وجدنا دراسات كثيرة بهذا الشكل، على عكس هذه الدراسة فباحثنا يعالج في كتابه اسهامات من مصر، وسوريا ، والأردن ،ولبنان، والعراق.. الخ.

ويضع الباحث عدة أهداف لدراسته تلك، فهو أولا يريد اقامة علم اخلاق عربي اسلامي معاصر (ص خ) ، كما يشغله ايضا في هذه الدراسة بيان نظرة المفكرين العرب المحدثين الى الاخلاق (نفس الصفحة). ونعتقد أن الهدف الاول ليس له علاقة بما يشيعه البعض هذه الايام فيما يسمى بأسلمة العلوم، نعتمد في هذا على معرفتنا القريبة بالكاتب وارتفاعه فوق الأساليب غير العلمية. إلا اننا نرى ان هذا الهدف ذاته طموح للغاية، ويحتاج لجهود مكثفة من أكثر من باحث،بحيث يأتي اقامة العلم الاخلاقي العربي نتيجة تراكم ابحاث ودراسات ونظريات ومناهج، أي كتتويج لمرحلة من العطاء المستمر القادر على اعطاء ثمرة جهود ابداعية جماعية حية. بينما وفق البحث في تحقيق الهدف الثاني من بيان نظرة المفكرين العرب المحدثين الى الاخلاق. وربما جاء بعض الشئ على حساب التحليل.

ولا نختلف مع الكاتب عندما يقول انه حاول « تتبع الجهود المختلفة في الكتابة الاخلاقية ورسم منحنى لتطور هذه الكتابات» (ص٣)، الا اننا سنختلف معه- وليعذرنا- عندما يقول «وقد التزمنا الوصف وتجنبنا الاراء التقويمية وابتعدنا قدر الامكان عن اصدار الاحكام، فالمنهج الموضوعي يقتضي بيان المصادر وعرضها بصدق دون تدخل اهواء او ميول ذاتية وللقارئ ان يتابع ما قدمنا وان يكون لنفسه وجهة النظر الخاصة به «نفس الصفحة» ، واختلافنا ينحصر في ان النقد مهمة اساسية في عمل الباحث، وبدون النقد لايمكن إن نصل الى معرفة واضحة ومحددة ودقيقة للفكرة الاساسية ذاتها ،سواء جاء النقد من الباحث نفسه أو نقد عن الآخرين.

وينقسم الكتاب الى مقدمة وسبعة فصول، يخصص الباحث الفصل الاول عن الاخلاق اليونانية في الفكر العربي الحديث ونجده يتعرض في هذا الفصل لثلاثة رواد: احمد لطفي السيد، واسماعيل مظهر، ونجيب بلدي. والفصل الثاني يكرسه في الاخلاق الاجتماعية ويتعرض فيه الى منصور فهمي، وعبد العزيز عزت، والسيد محمد بدوي، بالاضافة الى قباري اسماعيل، أما الفصل الثالث فيوقفه على دراسة الاخلاق الوجودية ويتعرض فيه لعبد الرحمن بدوي، وعادل العوا، وزكريا ابراهيم. بينما يحدثنا في الفصل الرابع عن الاخلاق الفعلية ويقصرها على توفيق الطويل. أما الفصل الخامس فيناقش فيه الاخلاق القومية فيما بين الفضيلة والرزيلة والضمير، وهو يقصر هذا الفصل ايضا على شخصية واحدة هي ذكي الدرسوزي. وفي الفصل السادس يعرض للأخلاق الفلسفية الاسلامية، ونجده يتحدث عن شخصيات متعددة تنتمي لمدارس مختلفة: محمد يوسف موسى، أحمد محمود صبحي، ماجد فخري ، سحبان خليفات، ناجي التكريتي ويخصص بابه الاخير عن الاخلاق القرآنية باعتباره يفرق بينها وبين الاخلاق الفلسفية الاسلامية، وكالعادة ايضا يصحبنا في جولة مع اعلام هذا الاتجاه فيذكر لنا: عبد الله دراز، واحمد عبد الرحمن، وابو اليزيد العجمي، وحسن الشرقاوي، ومحمد عبد الله الشرقاوي. وهذا عدا الشخصيات الاخرى التي تعرض لها سريعا عبر كتابه وهي كثيرة جدا.

ان هذا الكتاب على الرغم من بعض ملاحظاتنا عليه. الا انه نجح في ان يضع بين يدي القارئ العربي كتابا في الاخلاق تقع العين فيه على اسماء عربية خالصة. . . .

بلغــاريا وحكايات عن: أولاد العم سام وصهيون

عادل الشهاوى

كانت الانتخابات البرلمانيه التى جرت ببلغاريا فى العاشر من يونيو الماضى مقدمة لإعلان ظهور الدعم الغربى المباشر للمعارضة فى معركتها الضارية ضد الحزب الاشتراكى والتى إتخذت صوراً متعددة فى وسائل الدعاية الانتخابية بمساعدات سخية علينية حتى وصل الأمر بحضور الخبير الاعلامى المتخصص للحملة الرئيسية الماضية للرئيس الفرنسى ميتران لخطط للدعاية الانتخابية لصالح المعارضة البلغارية، فضلا عن ماكينات الطباعة التى لم تتوقف بأثينا وبرلين الغربية إضافة الى أطنان ورق الطباعة المهداة من روبرت ماكسويل اليهودى الأصل والمليونير البريطانى..

شعارات ووعود

يعيش المجتمع البلغارى أزمة اقتصادية خانقة بدت ملامحها فى اختفاء السلع الاستهلاكية فى الوقت الذى تتكدس فيه الاسواق الحرة (الكوريكوم) بما هو مبهر بدءاً فى اللبان حتى الجنيز فى مقارنة ظالمة مع الانتاج المحلى! هذا بالاضافة الى رواج الاتجار بالعملة بالاضافة الى ظواهر إنتشار الفساد الرشوة!. تزامنى هذا كله مع زيف الشعارات الرسمية عن الوطن الاشتراكى ومجتمع الكفاية والعدل الخ... ومن ثم عجزت المنظمات الحكومية كالشباب والنساء ناهيك عن الحزب والتى إكتظى بها العضوية الورقية عن ممارسة الدور المنوط بها فى المجتمع ومع تلاشى دور «الليفا» العملة الرسمية فى مواجهة السيد الدولار بكل مايحمله ذلك من تأثيرات عكسية على كافة النواحى الأخرى فى المجتمع وصولا الى الادب والفن والثقافة!! من هذا المنطلق لم تأت المعارضة بجديد فى شعاراتها والتى تبرق اليها جمهور الشباب والفتيات وهم القاعدة الأساسية للحركة التى تطالب بأن تكون بلغاريا جزء من أوربا!

الوقت لنا يكفى ٤٥ سنة شيوعية و«تكفى الطريق الآسيوى للنمو» بل إن برنامج الـ ١٠٠ يوم للقضاء على الأزمة الاقتصادية الذى إبتدعته المعارضة هو فى جوهره تعبير محن هذه الطموحات فى بيع وحدات القطاع العام للرأسمال الاجنبى ومع اتباع سياسة الباب المفتوح دون قيود....!

الفن والادب فى خدمة المجتمع

طوال ٣٥ عاماً فى عهد جيفكوف السكرتير العام للحزب سابقا ورئيس الدولة إنعكست أمراض المجتمع وأزماته المختلفة على الحركة الثقافية والأدبية والتى عاشت تحت وحاية الحزب الواحد وعشش رجال ومخبرى الأمن فى أورقة الأذاعة والتليفزيون والسينما فضلاً عن اتحاد النقابات الفنية والادبية ونوادى المثقفين وروابطهم الحكومية بالطبع وإنتهى الأمر بافلاس الحركة الابداعية والتنويرية! بل تم توظيفها فى خدمة مخططات جينكوف وعصابته. ولعل فيلم الزمن الفاصل أبرز دليل فالفيلم يحكى قصة الاحتلال التركى لبلغاريا وفظائعه وماصاحب ذلك من تغيير للديانة المسيحية بالاسلامية فالفيلم فى مجمله إدانه قاطعة للأتراك- المسلمين- وقد عرض هذا الفيلم صيف العام الماضى إبان أزمة المسلمين البلغار ذوى الأصل التركى وترحيلهم قسراً لتركيا وفى محاولة لتعبئة الرأى العام المسيحى المحمل بكراهية لكل ماهو تركى أى إسلامى- فى وجهه نظرهم.

وكان إهتمام الاذاعة والتليفزيون بعدد محدود من المطربين والمطربات والموسيقيين راجع الى العلاقات الشخصية وقضية الولاء لها كمثال على ذلك «ورد سيتشاكيرلوفا» صديقة إبن جيفكوف، وليلى إيفانوفا مطربة بلغاريا الأولى وغيرها كثيرين! الغريب فى الأمر أن كل هؤلاء قد أصبحو فى يوم دليلة فى أول صفوف المعارضة وأول المنادين بالديمقراطية وحقوق الانسان!

تدخلات فجة

عكست الانتخابات البرلمانية الأولى التى شهدت فوز الحزب الاشتراكى بالاغلبية إنحيازاً واضحاً من الغرب الأوربى وأمريكا لصالح «اتحاد القوى الديمقراطية» المعارض فقبل الانتخابات مباشرة بادرت كل من أمريكا وفرنسا وزلمانيا وبريطانيا ثم تشيكوسلوفاكيا وبولندا بدعوة قادة المعارضة للتباحث والتشاور حول أبعاد السياسى الداخلية والخارجية لبلغاريا فى حالة وصولها للحكم وعكست تصريحات قادة المعارضة آنذاك حجم التدخل وأبعادة فضلا عن كم وكيف المساعدات السخية فى العربيات وأجهزة الكمبيوتر والدعم النقدى تحت غطاء المهاجرين البلغار فى أوروبا وما واكب ذلك كله من تصريحات بيكر وكول وميتران وتاتشر عن أهمية المساعدة الاقتصادية لبلغاريا لتتحول الى سياسات إقتصاديات السوق..

بادرت المعارضة بحشد رجال الفن تحت شعارات الديمقراطية فى محاولة لاكتساب الناخب البلغارى الواقع تحت تأثير هوس الموسيقى الغربية فى حفلات متنوعة شهدتها العاصمة وبفعل المدنى الآخرى وبسرعة فائقة إنتشرت جمعيات مستقلة فنية وموسيقة لتنظيم الحركة فى إخراج مسرحى مبهر على غرار الفرق الأوربيه الموسيقية فى الكونشرتات والديسكو! ولعل أغنية ٤٥ سنة تكفى التى شارك فيها أغلب فنانى بلغاريا لصالح المعارضة هى فى جوهرها صورة ماسخه لأغنية « ne arethe norld » رغم الفارق فى الجوهر وهى الاسطوانه التى اشتراك فيها فنانو العالم كافة لصالح الحملة من أجل القضاء على المجاعة فى أفريقيا.. فالاغنية فى مجملها ادانة للفكر الاشتراكى وادانة ٤٥ سنة شيوعية من عام ١٩٤٤ ثورة ستمبر الاشتراكية او ظهر كثير من المطربين الشعبيين فى ذلك الوقت من أمثال تودروف، بوبوف والذين كانوا يوما أبطال مهرجانات الأغنية السياسية الانسانية فى العهد الماضى بأغلبيتهم الحاضرة التى إمتلأت هجوما على الاشتراكية والحزب الاشتراكى فأغنية « أنا لست شيوعى » لتودروف تتحدث صراحة عن ربط الشيوعى بالازهاب باعتبارهما وجهان لعملة واحدة...!

فى أثناء الانتخابات وفى اللقاءات الجماهيرية لصالح المعارضة توافر على بلغاريا مئات من الفنانين والمطربين من كل من أمريكا وفرنسا وبريطانيا لاحياء الحفلات الفنية لصالح المعارضة بالمجاد وشهدت العاصمة صوفيا حفلات ليلية من هذا النوع فى الخلاء المفتوح وبات الرمز الانتخابى للمعارضة «للون الأزرق» ملبسا يتحلى به هؤلاء فى تحريض مباشر للناخب البلغارى المهووس بالغرب الأوربى اوقد لوحظ فى الأونة الأخيرة إنتشار تشكيلات تنظيمية مستقلة «شارك فيها كثير من المثقفين والأدباء والفنانين منها على سبيل المثال جمعية أصدقاء أمريكا فى بلغاريا «جمعية الصداقة الاسرائيلية البلغارية» ثم جمعية الطريق نحو أمريكا» وكانت كل من أمريكا وفرنسا عبر سفارتيهما ببلغاريا قد دعت كثيرا من المثقفين البلغار فى رحلات علمية لبلديهما نذكر منهم برفسور دكتور ماركو سيموف الخبير السياسى الداخلية والاستاذ بجامعة صوفيا والذى عاد فور وصوله لافتتاح قسم «أمريكا المعروفة وغير المعروفة» بالجامعة ! ولا يختلف دكتور بيبتوف عالم الاجتماع الذى كان أيضا فى زيارة لواشنطن عن سيموف فى أمنايةا

غزل إسرائيل

كانت البداية فى شهر مارس الماضى باعلان صغير على حوائط جامعة صوفيا من هيئة التعاونيات الطلابية التابعة سابقا للكمسمول الديمقروفى والتى تنص على دعوة الطلاب البلغار العمل فى أسرائيل مقابل مبلغ ٤٠٠ دولار شهريا بخلاف الاقامة والمواصلات المجانية.. ثم بالتحرى والبحث إتضح أن بعض الشركات الاسرائيلية فى مجال أعمال المقاولات والبناء وراء الأعلان وقد حدث هذا فى ترابط زمنى مع الهجرة اليهودية لاسرائيل..! ويصف دجكى بليناروف اليهودى الأصل والصحف البلغارى المقيم باسرائيل فى تحقيق صحفى نشر على صفحات جريدة الحزب الاشتراكى من داخل إسرائيل عن أوضاع البلغار قاطن الاراضى المحتلة الذين يعيشون فى انسجام وتآلف ثم يصف نوعية الحضاوة التى سيلاقيها البلغار الجدد القادمين من مواطينهم القدامى. ثم توالت بعده ذلك سلسلة تحقيقات وأخبار صحفية تخدم ذات الهدف ! حينما ذهبت فى مناقشة مع ادارة التعاونيات سابقة الذكر قائلا أن هذا يتعارض مع الحق الفلسطينى ومبدأ

التضامن الامى بادرنى أحدهم بقوله بأنها فرصة فالعرض مغرى وخاصة بالدولار وأضاف طالب آخر فى طابور المتقدمين بأنه حلم بأن يقبض مرتب بالدولار ولكن المشكلة فى رأية لايعرف هل سيبنى معسكرات إعتقال للفلسطينين أم مستوطنات جديدة فى الأراضى المحتلة أجاب بأن الشركة قد أعدت فى ورقه خاصة ارشادات للسير وللحركة فى المناطق الملتهبة على حد قولهم بالأرهابين الفلسطينين!!!

وسالة اسيوط

متابعات

مجدى عبد الكريم

العنف، التطرف، قوى الظلام، الجهاد، الجماعات.. مفردات ترتبط دائما فى ذهن القارئ بذكر أسيوط..

حتى ليتخيل المرء أن أسيوط لاتفرز الاجهلاً وظلاماً بحكم أنها المعقل.. وعاصمة للتطرف والتخلف الدينى... لكن- وللحق- تلك دوما صورة زائفة وظالمة لتلك المدينة... التى تعمل وتنتج .. وتواجه التطرف وتعانى منه أيضا..

فهناك جهود الشرفاء والمخلصين من المثقفين والمبدعين والأدباء... من مختلف الأعمار والاتجاهات، يزرعون الاستنارة ويبدعون ويكتبون شعراً ويقدمون فنا ومسرحاً.

وفى هذا السياق- تأتى «اللقاء».. نافذة. يطل منها شعاع يبدد مساحات من الظلمة الفكرية والثقافية التى يحاول فرضها المتخلفون من قوى الظلام.. بلحية أو بغير لحية.. ونلتقى على صفحات اللقاء مع عدد من المبدعين الشباب شعراء وقصاصين ونقادا. فنطالع. تقريرا عن نشاط «الورشة المسرحية.. خلال الموسم الثقافى ٨٩/ ١٩٩٠، التى تبنى فكرتها ورعاها الفنان درويش الاسيوطى كمعمل للتجريب المسرحى... تقدم الثقافة النظرية والعملية والتدريب على الاخراج المسرحى (اخرجت ٣ مسرحيات هذا العام) وتدريب على الالقاء المسرحى والأداء التمثيلى... ولقاءات مع كبار المخرجين والنقاد...

ويعرض الشاعر/ سعد عبد الرحمن رؤيته حول «المثقف العربى والتراث..» ويحدد نموذجين للمثقف: الأول نقلى، والثانى عقلانى، ويتهم المثقف النقلى فى تعامله مع التراث بأنه صاحب موقف مثالى قائم على تقديس النص بمعزل عن الأوضاع الاجتماعية والتاريخية التى أفرزت هذا النص، بينما المثقف العقلى (العقلانى) يرى فى التراث قيما نسبية لامطلقة ويجعله موضوعا قابلا للمناقشة- دون حساسية مسبقة من أجل امتلاك معرفة مؤكدة وعلمية لماهو ايجابى.. وينتهى الى تقسيم المثقف العربى الى ثلاثة تيارات رئيسية..

الأول: يحاول صياغة الحاضر بالماضى وفق حجة أن التراث قد أحاط بكل شئ.

الثانى: تيار مغترب يرى كل التراث... تراجعا... مليئا... بالخرافات والغيبيات اللاعقلانية.

الثالث: التيار الموضوعى، وأصحابه ورثة التيار العقلانى فى الثقافة العربية يؤمنون بقيمة التراث وأهمية صياغته على أسس فكرية وعقلانية وموضوعية لاتتجاهل الظرف التاريخى الذى نشأ فيه التراث.

•

ويتضمن العدد أشعاراً لمحمد بدران ونبيل عبد الحميد وكريمة ثابت وآخرين، وأعمالا قصصية للراحل للخضرى عبد الحميد، وخيرى السيد ابراهيم ومحمد أمين محمد وهشام أبو المكارم. وعن الموظف فى أدب نجيب محفوظ يقدم مجدى عبد الكريم قراءة لدراسة الناقد الشاب مصطفى بيومى حيث أن الأدب الروائى للكاتب نجيب محفوظ يعرض للتاريخ الاجتماعى والسياسى لمصر عقب ثورة ١٩١٩ وبالتالى يشكل الموظف بعدا هاما فى أدب نجيب محفوظ ، وباعتبار أن الموظفين ركائز هامة للطبقة الوسطى فى طور تشكلها عقب سنة ١٩١٩.

ويحاور صفوت عبد الكريم د. نهاد صليحة حول

الأزمة المسرحية ومسرح الأقاليم، ومسرح الدولة حيث أكدت أن مسرح الثقافة الجماهيرية هو الأمل فى المستقبل ويشكل البديل على غرار المسرح الاحتجاجى الامريكى كبديل لمسارح برودوى.. وترى فى حوارها (ان مسارح القطاع الخاص تقدم نوعا من الترخص الفكرى والتمحك السياسى ونوعا من رشوة الضمائر)

ويحمل العدد.. بانوراما للحركة المسرحية فى اسيوط، حيث قدمت فرق بيوت الثقافة بالمحافظة ثلاثة أعمال مسرحية:

الأول: الحب والجريمة (ساحل سليم)

الثانى: فارس،فى قصر السلطان (منفلوط)

الثالث: رحلات ابن ستوته (أبو تيج)

وبعد، قام هذا العدد على اكتاف جهود ومثقفى اسيوط الشرفاء... وفى مقدمتهم الشاعر درويش الاسيوطى، الذى قامت ادارة الثقافة باسيوط برفع اسمه عن هذا العدد.. رغم جهوده، فى اصداره لخلاف مع مديرية الثقافة باسيوط(أدب ونقد العدد ٦٢/ ١٩٩٠ رسالة الشاعر درويش للمجلة).

إن هذه الشموع المضيئة يتهددها خطر الاظلام باستمرار منع الشاعر درويش والأدباء المتضامنين معه من ممارسة دورهم الثقافى الهام.. ومنعهم من دخول نادى الأدب باسيوط. ولابد من وقفه من جهاز قصور الثقافة وعلى رأسه حسين مهران.. وتدخل الوزير فاروق حسنى اذا الزم الأمر...

(كابوريا)

بين تجاوز التقليدية والتميز السينمائى

زكريا عبد الحميد

أهم مايميز هذا العمل السينمائى (كابوريا) أحدث أفلام المخرج الفنان (خيرى بشارة) هو محاولته لتجاوز الأطر التقليدية للسرد الدرامى فى السينما المصرية الروائية- مع ذلك التميز السينمائى للعديد من عناصر اللغة السينمائية. وهو ماشكل فى نهاية الامر مايمكن أن نطلق عليه- تلك الحالة من الطرافة السينمائية،- التى اتسم بها هذا الفيلم. والتى هى فى رأينا أحد العوامل الرئيسية لذلك النجاح والقبول الجماهيرى الذى حظى به هذا الفيلم، إضافة لحسن توظيفة لعناصر الجذب الجماهيرى أو مايسمى (بمواصفات شباك التذاكر) فى السينما الروائية المصرية والتى عادة ماتدور حول العناصر الثلاثة التالية ((الجنس بتوبعاته المختلفة ثم الغناء معارك الغرب أو الخناقات)).

وتجدر الأشارة هنا إلى أن هناك محاولة سينمائية أخرى قد نهجت نفس هذا الطريق (محاولة تجاوز السرد التقليدى مع التميز السينمائى والأبتكار أو الطرفة مع القبول الجماهيرى) ونعنى بها فيلم (المرشد)، الذى عرض فى العام الماضى وكان أول اعمال ابراهيم الموجى كمخرج فى السينما الروائية المصرية بعد خمسة عشر عاما من العمل كمخرج تسجيلى، وكسيناريست للعديد من الأفلام الروائية الناجحة على المستوى الجماهيرى. وبرغم أن (المرشد) لم يحظ بمثل ذلك النجاح الجماهيرى الذى حظى به (كابوريا) لخيرى بشارة الا أن كلا الفيلمين قوبل بانتقادات حادة على مستوى ردود الفعل والكتابات النقدية ،وخاصة فيما يتعلق- بالسيناريو أو محاولتهما تلك لتجاوز السرد الدرامى التقليدى- مع الأشارة أيضا بجودة العديد من العناصر السينمائية الأخرى فى كلا الفيلمين. فعلى سبيل المثال بالنسبة للمرشد- نجد الناقد والسيناريست د. رفيق الصبان يقول (.. انى اتحدى ايا كان.. اذا أراد تلخيص قصة- المرشد-.. وذلك لسبب بسيط.. هو أن لاوجود أصلا.. بل لاوجود لأى بناء درامى ينهض عليه الفيلم.. أو أيه شخصية رئيسية يمكننا إن نعتبرها محورا تدور حوله الأحداث.. فى المرشد.. عشرة مواضيع كلها مهمة.. وكلها تاهت فى ثنايا بعضها..» (١). وفيما يخص العناصر السينمائية الجيدة والمتميزة بالنسبة لفيلم المرشد، نجد كمال رمزى يقول ((.. يقدم ابراهيم الموجى- بانوراما- أو لوحة جدارية عريضة للقاهرة.. الشوارع والناس وكافة انواع المواصلات والدكاكين والورش والمقاهى...» (٢).

وعلى سبيل المثال بالنسبة (لكابوريا) خيرى بشارة، وإن يكن بدرجة أقل حدة واكثر ترفقا يقول د. رفيق الصبان «... يحتار المشاهد فى تعليل عدم وصول الكرة إلى الشبكة- بعد أن تجاوزها. أهو عدم وضوح الهدف الحقيقى أمام كاتب السيناريو عصام الشماع..؟ أم هو عدم التماسك والاقناع فى رسم الشخصيات.. أم عدم تناسب الاحداث مع بعضها.. وإفتقار الفيلم إلى عمود فقرى متين يستند عليه...» (٣).

وفيما يخص- التميز السينمائى- كان فيلم (كابوريا) اكثر حظا مقارنة بالمرشد- على مستوى النقد وفى رأينا فإن هذه السطور التالية للناقد السينمائى سمير فريد تمثل اكثر وجهات النظر إقترابا من روح هذا الفيلم

حيث يذكر أن (كابوريا). «.. كوميديا تعتمد على الخيال الحر والاغانى والموسيقى والسخرية من تناقضات الواقع».. ويخرج خيرى بشارة الفيلم بأسلوب لاواقعى فى الحركة والانتقالات والأداء والإلقاء.... وينجح إلى إبعد الحدود فى اختيار الممثلين وادراتهم..» (٤).

وقد قصدنا من عرضنا السابق لهذه المقتطفات والنماذج لوجهات النظر النقدية حول فيلمى (كابوريا) و (المرشد) تأكيد وجهه نظرنا الخاصة بإنتهاج كلا الفيلمين للطريق التجديدى فيما يخص السرد الدرامى والتميز السينمائى، للاشارة إلى مسألة هامة، وهى أنه فى كثير من الأحيان تكون (القراءة النقدية) للافلام من منظور القواعد والقوانين الدرامية والسينمائية فقط دون النظر للقيم الكلية أو للأثر الكلي السينمائى (أو الوحدة الفنية والاسلوبية للعمل).. نقول كثيرا ماتؤدى مثل هذة القراءة إلى طمس وتجاهل الاضافة التجديدية أو القيم الفنية الحقيقية لهذا العمل. كما وضح من خلال وجهة النظر النقدية للدكتور رفيق الصبان والتى أشرنا اليها بالنسبة لفيلم (المرشد) مثلاً، الذى هو رأينا- بعيداً عن اى قواعد وقوانين درامية- محاوله طموحة لتقديم فيلم يرتكز على تعدد الشخصيات الرئيسية ومن ثم تعدد الحبكات الدرامية ومايتبعه من تعدد للحواديت أو القصص الخاصة بكل شخصية. لمن خلال هذا البناء الدرامى.- المركب- بخطوطه الدرامية المتعددة أستطاع ابراهيم الموجى أن يقدم (هذه البانوراما أو اللوحة الجدارية لمدينة القاهرة) على قول الناقد كمال رمزى.

أما بالنسبة لفيلم (كابوريا) وهو موضوع مقالنا هذا وبعد تلك المقدمة بسطورنا السابقة والتى كانت ضرورية كمدخل تمهيدى لبلورة وتحديد المرتكزات الرئيسية التى سننطلق منها فى قراءتنا النقدية لهذا العمل السينمائى الجدير بالاحتفاء والتقدير (لطرافته السينمائية). بكل ماتحويه مثل هذه الكلمة من (قدرة على الادهاش وإثارة للحس والخيال مع توافر الجدة فى التناول) وهو مايمكن رصده على اكثر من مستوى بالنسبة لهذا العمل السينمائى فى سطورنا التالية:.

أولا: على مستوى الشخصيات والبناء الدرامى:.

سنلاحظ أن كاتب السيناريو (عصام الشماع)



والمخرج (خيرى بشارة) قد قدما مجموعتين من الشخصيات فى (كابوريا). المجموعة الأولى تنتمى- للطبقة الشعبية البسيطه- (هدهد- أو احمد زكى) وأقرانه (الشبان الثلاثة)، الذين ينتمون جميعا لما يسمى بعالم الهامشيين فى المدينة، مدينة القاهرة فى بداية العقد التسعينى. والمجموعة الثانية «تنتمى» لطبقة اغنياء المدينة- (حورية أو رغدة) وزوجها (سليمان أو حسين الامام) وسكرتيرتها (نورا أو سحر رامى) برغم الأصول الشعبية السابقة للأخيرة. وفى كلتا المجموعتين (الشعبية والاستقراطية) يكتفى الفيلم برسم معالمهما الخارجية فقط. فبالنسبة (لاحمد زكى)، الذى يهجر العمل فى مصنع الزجاج الصغير الخاص بوالده لينطلق مع زملائه من الشبان- المهمشين- فى ممارستهم لأمور الفهلوة والعدوانية الصغيرة (بخفة ظل) أو لاد البلد الفقراء والذين لايملكون سوى قوة عضلاتهم الفتية والتى يستنفدونها فى أمور الفتونة ومعارك الشجار الصغيرة مع احتراف الملاكمة فى الساحات الشعبية سعيا وراء حلمهم المستحيل- بالوصول إلى الاوليمبياد.

وبالنسبة (لرغدة) وزوجها (حسين الامام) يتم إبراز وتضخيم جانب الفراغ الحياتى الناجم عن الثراء لحد التخمة- بالنسبة لهذة الشخصيات ومايتبعه من

ممارسات لأمور اللهو وتمضية الوقت بالانغماس فى العاب الورق والمراهنات المفرقه فى الغرابة كمباريات (صراع الديوك) الخ.

ومن خلال السمات أو المعالم المشار إليها لهاتين المجموعين من الشخصيات (صعاليك المدينة وأغنيائها). وخلال ذلك المشهد (الضبابى لنيل القاهرة) بلقطاته الناعمه عندما تلوح (رغدة) بيديها (لأحمد زكى) ورفاقه فى قاربهم الصغير الهش بجوار هذه الباخرة العملاقة التى تقف على سطحها (رغدة) وسكرتيرتها (سحر رامى) وتشير لهؤلاء الصعاليك فى الساعات الأخيرة من الفجر بالصعود إلى هذه الباخرة النيلية الفاخرة. ومن ثم تبدأ أحداث هذه (اللعبة) ولانقول الحدوتة أو القصة فى فيلم (كابوريا). لانه ليس مصادفة أن يكون المشهد الأفتتاحى لهذا الفيلم هو هذه اللقطات (لشفيق جلال) وهو يردد مقطعا غنائيا يستحث فيه ذلك الحشد الصاخب من نساء ورجال (طبقة الاغنياء) هؤلاء الذين يمضون سهراتهم هذه على الباخرة النيلية الفاخرة، يستحثهم ويدعوهم إلى اللعب والمزيد من اللعب، بما يعنى (أن اللعب هو قانون وسمة الحياة التى هى مجرد جولات أو أشواط من اللعب).

نقول ليست مصادفة أن يأتى توظيف مثل هذا المشهد الانتتاحى للفيلم متمشيا مع كوننا سنشاهد فى (كابوريا) مايشبه (اللعبة السينمائية). فعلى المستوى المباشر للأحداث يعرض لنا هذاالمشهد جانبا من حياة هؤلاء الأغنياء الذين يقدمهم الفيلم فى إحدى سهراتهم اللاهية لقتل الوقت وتبديدا للنقود الكثيرة لديهم فى المراهنات والعاب الورق والمقامرة. وعلى المستوى العام.- للفيلم-يومى هذا المشهد بأننا مقبلون على مشاهدة (لعبة) سينمائية وهو ما يتأكد اكثر فى ذلك المشهد- قبل الأخير- فى الفيلم عندما يكسب (أحمد زكى) مبارة الملاكمة- أو الرهان- الأخيرة ويغادر حلقة الملاكمة المنصوبة فى القصر الخاص (برغدة) وزوجها (حسين الأمام). ثم يبدأ ذلك الحشد الكبير من جمهور (طبقة الاثرياء) فى الانسحاب ومغادرة المكان ببطء، بما يفيد بأن (اللعبة) قد انتهت وبالتالى أحداث هذا الفيلم. وأن (احمد زكى) هذا الصعلوك الفقير قد استنفد الغرض منه من حيث كونه هو ورفاقه الصعاليك كانوا مجرد- نزوة عابرة أو مصدرا مغايرا ومختلفا للتسلية والمراهنات، أو لعبة مسلية ضمن الالعاب العديدة التى يتسلى بها هؤلاء (الاثرياء) وأنه يتعين عليه أن يعود إلى طبقته الشعبية من جديد. وهو ماحدث فى المشهد الختامى فى الفيلم والذى سنشير اليه فى موضع لاحق.

اذن فنحن فى (كابوريا) بإزاء (لعبة) سينمائية لاترتكز على حدوته درامية تحكمها مفردات وقواعد السرد الدرامى من ((ترتيب وتصاعد وتركيز للاحداث باتجاه ذروة. ومن شخصيات متماسكة الأبعاد وتامة التكوين ومرسوم بدقة.. الخ)) بقدر مانحن بأزاء مفردات (لعبه سينمائية) إن جاز الوصف يتم فيها إختزال وتطويع- وربما إستبعاد الكثير من مفردات السرد الدرامى المعتادة لصالح مفردات إطلاق الخيال وإثارة التأمل وإيقاظ الحس والدهشة ومن خلال تنويعات على مواقف وسلوكيات وحالات الشخصيات الرئيسية التى يقدمها لنا هذا الفيلم بعناصره السينمائية والمبهره والبسيطة فى آن واحد.

. فعلى سبيل المثال تبدو محاولات (حورية رغدة) لاغراء (هدهد- احمد زكى) والتى تمتد بطول احداث (كابوريا) كمحور رئيسى تستند عليه الكثير من تنويعات ومواقف ومشاهد (اللعبة السينمائية) فى الفيلم بمفرداتها الخيالية والحسيه والتأملية ففى المشاهد العديده التى نتابع فيها مثل هذة المحاولات- للاغراء- من (رغدة) وردود فعل (احمد زكى) ازاءها والتى تراوحت بين الشروع فى الاستجابه لهذه الاغراءت ثم المراوغة والرفض لها بعد أن علم من وصيفتها وسكرتيرتها (سحر رامى) بأن إستجابته لذلك الأمر سوف يعنى فى النهاية التعجيل بمفارقته لهذا المكان (القصر- او عالم الاغنياء) بعد أن تكون (رغدة) بطبعها الملول وولعها بالتجديد قد نالت رغبتها منه. ولنا أن نتخيل حجم التوتر والمعاناه- وإثاره التشويق أيضا لدى المتفرج بالنسبة لهذة الشخصية (احمد زكى) هذا الصعلوك الذى كاد أن يجن ويفقد السيطرة على نفسه لمجرد إستنشاقة لعبير العطر الفواح من سكرتيرة ووصيفة السيدة التى- هى بنفسها وشخصها- تحاول إغراءه طوال أحداث الفيلم. وبالطبع لو لم تكن هذه السكرتيره- سحر رامى- قد احبت (احمد زكى) لما

كانت أخبرته بذلك الأمر. وهو مايفسر حرصها ودأبها على الظهور فى اللحظات الحاسمة- فى جميع مشاهد الاغواء تلك لقطع الطريق على سيدتها خاصة وأنها بعد ذلك أخذت تستحث (احمد زكى) على مغادرة (القصر) بعد أن جمع مبلغا لابأس به من قيامه بدور المتعهد والمنظم- للعديد من العاب (الرهان) والتسلية والتسرية (لهؤلاء السادة الاغنياء) والتفنن فى ذلك الامر تارة بتنظيم مباريات (الرهان) على المصارعة الحرة بين الفتيات الصغيرات من بين طبقته الشعبية. وتارة أخرى بالغناء لهم مرددا تلك الاغنية- والتى سمى الفيلم باسمها كابوريا- نقول أن سحر رامى- أخذت تستحثه على مغادرة هذا المكان وقررت هى الأخرى الذهاب معه ولكنه استمر فى لعبته تلك والتى كان يقوم بها (شفيق جلال) قبل أقتحام (أحمد زكى) ورفاقه لهذا العالم أو ذلك القصر.



ثانيا: على مستوى تميز العديد من عناصر اللغة السينمائية.

يمكن لنا رصد الكثير من ملامح التميز للعديد من العناصر السينمائية فى (كابوريا) فيما يتعلق بالتوظيف السينمائى- للمكان- وفيما يتعلق بالاداء التمثيلى للمثلين وفيما يتعلق بالتوظيف الجيد لما يسمى (بمواصفات شباك التذاكر) إضافه بالطبع لأسلوب الأضاءة والتصوير وزوايا وحجم اللقطات وحركة الكاميرا وتقطيع المخرج والانتقالات بين اللقطات والمشاهد وحتى المونتاج رغم التحفظات الخاصة ببطء الايقاع احيانا والتى فى رأينا تتوافق مع الطبيعة التأملية للكثير من لقطات ومشاهد هذا الفيلم.

فبالنسبة للتوظيف الجيد والمتميز للعناصر السينمائية فيما يتعلق بالمكان، يقدم (خيرى بشارة) رؤية تتميز بالجدة والأبتكار للكثير من الاماكن التى تدور فيها أحداث هذا الفيلم. ونخص بالذكر هنا مشهدين أولها مشهد الحارة الشعبية فى الجزء الأخير من الفيلم عندما يعود (احمد زكى) للحارة بعد أن خسر كل ماجمعه من أموال فى لعبته مع هؤلاء (الأثرياء) ومراهناتهم وبعد أن تسوء علاقته (برغدة) من جراء ظهور منافس جديد له وتبنى الأخيرة له. يعود للحارة مقررا معاودة التدريب على الملاكمة مرة أخرى والاستعانه بجاره ومدربه القديم (يوسف داود) فى ذلك ليعود إلى (هؤلاء الاثرياء) فى قصرهم وليغلب مباراته الأخيرة. فى مشهد الحاره هنا وإضاءته الناصعة رغم أنه يدور فى منتصف الليل ولقطته الافتتاحية العامة الشاملة والتى تقدم لنا تلك الحاره والتى لايمكن أن نراها الا فى هذا الفيلم لأنها تقف على الحدود الفاصلة بين الواقع والخيال أو الحقيقة والفن.

فعلى جانبها الأيمن هناك واجهات البيوت الشعبية القديمه. وفى عمقها أو فى خلفية الكادر هناك أحد الجوامع بأنواره التى تسطع فى خفوت وهدوء. ثم الجانب الأيسر- المواجه للبيوت القديمة تلك- هناك ذلك الفراغ أو الفضاء الخالى والذى يبدو (احمد زكى) ضائعا خلاله وهو يصرخ مناديا على مدربة (يوسف داود). ثم بعد تليل تضاء أحدى نوافذ هذا المبنى القديم وتفتح شبابيكها ليطل (يوسف داود) موبخا ولاعنا (احمد زكى) ومشهرابه أيضا لانه فقد كرامته وشرفه منذ ذهاب «ومكوثه» بين هؤلاء الاثرياء للترفيه عنهم بمباريات والعاب المراهنة. ثم سرعان ماتفتح بقية نوافذ هذا المبنى الضيق وتطل وجوه الطبقة الشعبية للتبارى فى إدانه وتوبيخ (احمد زكى) على فعلته،خاصة بعد أن هجره رفاقه الصعاليك وتركوه بمفرده مع هؤلاء الاثرياء. فينبرى (احمد زكى) فى

(آداء مؤثر ومتدفق) بالرد عليهم بأن جريمته أو خطأه الصغير هذا لايقارن بإخطائهم وجرائمهم هم ويبدأ كشف أوراق الجميع بدءا من المتاجرة بالسلع في السوق السوداء والعمل لدى تجار العملة الكبار وإنتهاء ببيع بناتهم الصغار بتزويجهن من شيوخ البترول العجائز.

وبهذا المشهد يدين (خيرى بشارة) سلبيات (الطبقات الشعبية) وسقطاتها. برغم تعاطفه معها.

أما المشهد الثاني الذى نخصه بالذكر بالنسبة للتوظيف المتميز والجديد للمكان فهو ذلك المشهد الخاص.. بالتخشيبة في القسم- والذى يبدأ بلقطة قريبة لزوجين من الحمام في أحد الأركان في إضاءة ساطعة وبما يوحي بإننا في مكان مشبع بالهدوء والسكينة ولكن ما آن تتراجع الكاميرا وتتابع الوجوه الجالسة والممددة على الارض حتى تكتشف بدهشه أننا بإزاء تخشيبة في أحد الأقسام وأن (احمد زكى) ورفاقة الصعاليك موجودون بالمكان بعد شجارهم وطردهم من الباخرة النيلية في المشهد السابق وهو المشهد الأفتتاحي في (كابوريا) كما آشرنا سالفا. إذن فمنذ المشهد الثاني فقط في هذا الفيلم ينبهنا (خيرى بشارة) بإننا بإزاء فيلم مختلف وغير عادى وبأننا بإزاء (لعبة فنية) لايهم فيها أن تكون التخشيبة في قسم البوليس بهذا الأتساع وهذا الجمال وهذه الاضاءة الساطعة وهو بالضبط عكس الواقع.

أما بالنسبة لتميز الأداء التمثيلي في (كابوريا) وهذة الحيوية والعفوية والتلقائية والحضور لجميع الممثلين بدءا من الشبان الثلاثة الجدد- رفاق الصعلكة- وانتهاء بحسين الأمام، الذى اعاد (خيرى بشارة) إكتشافه. ويضيق المجال هنا عن تتبع العديد من المشاهد المبهرة في أدائها التمثيلي وخاصة بالنسبة لاحمد زكى) ونكتفي في هذا الصدد بذلك المشهد الأخير من (كابوريا) والذى يشهد ببراعة (خيرى بشارة) في الحصول على أفضل اداء من ممثليه ونعني به ذلك المشهد الذى يمثل ذروة محاولات (رغدة) لاغراء (احمد زكى) بطلبها الصريح المباشر منه بضمها اليه وتقبيلها ثم عدولها عن ذلك بدافع من كبريائها (الانثوى والطبقى) في آن واحد، ثم هذا السيل الجارف من المشاعر والعواطف والافكار المتقلبة والمتعارضة بين الرغبه والكبرياء والوله لحد التذلل مع الرغبة في التملك والتلويح بالاحتياج ثم معاودة التماسك والتعزز.. إلى غير ذلك. هذا المشهد بحواره العاصف ومحدودية لقطاته- حيث شمل ثلاث أواربع قطعات تقريبا- وهو ماسمح بأوسع تفتح ممكن لهذا الاداء (لرغدة) دون أى- مقاطعة أو تقطيع مونتاجي- وهو مايحسب -(لخيرى بشارة) كمخرج متمكن من ادواتة السينمائية وهو مايقودنا للنقطة التالية والخاصة ب:.

ذلك التوظيف الجيد لعناصر الجذب الجماهيرى أو مايسمى- بمواصفات شباك التذاكر- فكما أشرنا سالفا فإن السينما الروائية المصرية تعتمد على الجنس بتنويعاته المختلفة بدءا من الكلمات أو العبارات ذات الايحاءات أو الاسقاطات الجنسية المضمره أو المكشوفه وأنتهاء بالرقص الشرقي. ثم على الغناء أو بدءا من أفلام محمد عبد الوهاب وأنتهاءا بأغنيات احمد عدوية وحسن الاسمر وأخيرا على معارك الشجار والضرب. وذلك لضمان القبول الجماهيرى الواسع.

وفى (كابوريا) خيرى بشارة يتم توظيف عناصر الجذب الجماهيرى هذة بلا ابتذال أو ترخص والأهم من خلال لغة سينمائية جيدة ومتميزة يتم تطويعها لمنطق (اللعبة السينمائية) التى يقدمها الفيلم.

لعلى سبيل المثال هناك توظيف لعنصر الجنس- ولكن من خلال عالم (خيرى بشارة) والذى سبق وأن تعرفنا عليه في (الطوق والاسورة) مثلا ((حيث نجد ذلك الجانب الحسى العالى والراقى والذى يصلنا بوضوح ويكاد يطبع سلوك وتصرفات وتحركات وأداء أغلب شخصيات وحوادث الفيلم بطابعة الذى يشع بطزاجة وحيوية الممارسات الحياتية اليومية المتكرره لهؤلاء البشر..)) (٥)

والذى نجده أيضا في (يوم حلو ويوم مر) في هذة الحسية العالية التى طبعت الكثير من تصرفات ومواقف (سيمون) مع (محمد منير). وفى مشاهد سهرات وحفلات (طبقة الاثرياء) الذين يقدمهم الفيلم وفى ملابس (رغدة) و (سحر رامى) بألوانها الزاهية وفى الكثير من مشاهد (كابوريا) نجد هذا الجانب- الحسى العالى- والذى يتم توظيفة من خلال مفردات الطرافه وبعث الدهشة وإثارة الخيال. بل إن إختيار ذلك الوجه الجميل والذى يجمع بين البراءة الشديدة والجاذبية الجنسية الشديدة أيضاً بين ما هو حسى وبين ما هو

ملائكى ونقصد به الممثلة الشابه (آن تركى) والتى قامت بدور (قمر) الفتاة الشعبية التى بادلت (احمد زكى) الحب فى (كابوريا) نقول أن مثل هذا المشهد الذى يختتم به (خيرى بشارة) فيلم (كابوريا) حيث يتسلق (أحمد زكى) هذا- الحبل البشرى- ونعنى رفاقة الصعاليك، الذين يقف كل منهم على اكتاف الأخر ليصعد (أحمد زكى) إلى نافذة محبوبته (قمر) فى الساعات الأولى من الصباح ليقبلها هذة القبلة الحارة. ناهيك عن مايستدعيه مثل هذا المشهد من إحالات (للروميو وجوليت). وامتدادات انسانية لتراث الحب العالمى فى ذاكرتنا.

اما بالنسبة لعنصر الغناء- فنفضلا عن- طرافة الأغنيات التى قدمت فى (كابوريا) فمثلا هناك أغنية بين (شفيق جلال) و(حسين الامام) ومجموعة (الاثرياء) هى عبارة عن (عبارة كلامية) إن جاز الوصف بين أنواع الأكلات الشرقية والغربية.

عن فضلا هذه الطرافه فإن أغنية (كابوريا) لأحمد زكى ليست مقحمه أو دخيلة على أحداث الفيلم كما أن كلماتها تشير إلى موقف هذا الصعلوك بالنسبة لهؤلاء (الاغنياء) أو عالمهم وقد يتحفظ البعض على الكلمات ويتهمها بالسوقية أو الابتزال وهو إتهام ينسحب على كل أنواع الأغنيات- الغير رسمية- أو الغير اذاعية وهى بالطبع أغنيات الكاسيت. وفى هذا الصدد نحن نتفق كثيرا مع هذا الرأى الذى نورده ((من أن أغنية الكاسيت فى الواقع هى تطور حديث ومباشر للموال الشعبى الأصيل... اغنية الكاسيت هى اغنية الشعب... أنها بنت الموال الشعبى التقليدى لغتها لغته وموضوعاتها موضوعاته...» (٦) هذا الموقف المتعالى تجاه - اغنيات الكاسيت- بكلماتها البسيطه والخشنة مرجعة كما جاء بمقال الباحث د. السعيد محمد بدوى إلى أننا نحن ال ٣٠٪ من الفئات المتعلمه.. قد تربت اذواقنا على اغنية الاذاعة. بينما ال ٧٠٪ من بقية المجتمع المصرى تستهويهم- اغنيات الكاسيت وختاما لهذة السطور التى حاولنا فيها رصد بعض ملامح- التميز والطرافه السينمائية- فى فيلم (كابوريا) والتى ظهرت على اكثر من مستوى (الشخصيات والبناء الدرامى والتوظيف الجيد للعناصر السينمائية) نقول أن هذا الفيلم يذكرنا بتلك الحقيقة التى كثيرا ما نتناساها وهى اسبقية الأبداع على أى قواعد أو قوانين فينه أو نقدية.

هوامش:

(١) من مقال بنشرة نادى السينما بالقاهرة العدد ٢١ السنة ٢٢ النصف الثانى للناقد د. رفيق الصبان

(٢) من مقال منشور بجريدة الاهالى العدد ٤٢٥ بتاريخ ٨٩/١١/٢١ للناقد كمال رمزى

(٣) من مقال نشرة السينما بالقاهرة العدد ١٢ السنة ٢٣ النصف الثانى للناقد د. رفيق الصبان

(٤) من مقال منشور بجريدة الجمهورية بتاريخ ١٩٩٠/٩/١٠ للناقد سمير فريد

(٥) من مقال منشور نادى السينما بالقاهرة العدد ١١ السنة ١٩ النصف الثانى لكاتب هذة السطور عن فيلم (السطرق والاسورة)

(٦) من مقال منشور بالعدد الخامس السنة الاولى يوليو ١٩٨٤ (أدب ونقد) للباحث د. السعيد محمد بدوى.

أصدارات جديدة

قضايا فكرية

جديد قضايا فكرية

الماركسية.. البيريسترويكا.. ومستقبل الاشتراكية

صدر العدد الجديد من مجلة «قضايا فكرية» الكتاب التاسع والعشار نوفمبر ١٩٩٠) حاملا بين دفتيه مجموعة من الدراسات والابحاث تحاول أن تجيب على السؤال الذى يدور بين قطاع عريض من العلماء والمثقفين وقادة الحركات الجماهيرية وهو: هل حقا انتهت الاشتراكية؟ وتحولت النظم التى كانت تتبناها الى نظم رأسمالية؟... وهل يعنى ذلك أيضا على المستوى النظرى... لم تعد الاشتراكية ذلك الهدف السامى النبيل الذى يحلم به الانسان ليحقق من خلالها العدالة والمساواة والخير؟

وفى مواجهة هذا السؤال أصدرت «قضايا فكرية» هذا العدد الهام، بكل موضوعية وثقة، اذ تتصدى لأخطر قضية تواجه الحركة الاجتماعية فى مصر وفى العالم الآن.

واستعانت «قضايا فكرية» بكافة التيارات المهمومة بموضوعها، فيتقدم محمود أمين العالم (المشرف على المجلة) مقالا فريداً (مصارحة لاينقصها الطابع الشخصى) كشف فيه عن النتائج التى اسفرت عنها سياسة الجلاسنوست فى المجتمع الدولى منذ بدايتها حتى الاحداث الحالية فى الخليج.

ويكتب فى العدد أنور معيث وأديب نعمة والعفيف الاخضر ود. رمضان بسطاويس ود. أمينة رشيد ود. على ليلة ود. عبد السلام المودن وصلاح السروى ومجاهد عبد المنعم مجاهد وعمر الشافعى ود. عبد الرازق حسن ود. فوزى منصور ود. سمير أمين ود. كريم مروة وطالع عبد الجبار ود. طه عبد العليم وعصام الخفاجى ومحمد الجندى.

ويترجم سعد رحمى لعدد من الباحثين السوفييت: «نظرة جديدة الى الدولية الثالثة» ويترجم بشير السباعى «ترتسكى والستالينية» لأرنست ماندل. بالاضافة الى ندوة العدد حول البيرسترويكا والتغيير فى الاتحاد السوفيتى والدولة الاشتراكية... وأثره على حركة التحرر الوطنى والمنطقة العربية.

عن دار سينا للنشر، صدر كتابان جديدان هامان: الأول بعنوان «المسألة الطائفية ومشكلة الأقليات» للمفكر السوري د. برهان غليون، والثاني بعنوان «ضباط الجيش في السياسة والمجتمع العربي» للكاتب اليعازر بعيري ترجمة بدر الرفاعي.

يقدم كتاب «ضباط الجيش في السياسة والمجتمع العربي» رؤية فكرية هامة» تعبيراً عن المنظور الصهيوني في رؤيته للعقل والتاريخ العربي المعاصر» وهو عرض يتناول بالتفصيل تاريخ الانقلابات التي شهدها المشرق العربي: ٣٧ انقلابا ومحاولة انقلاب شهدتها مصر وسوريا والعراق والأردن ولبنان واليمن والسودان على مدى ثلاثين عاما. » كما يتعرض الكتاب للتكوين الفكري للضباط الذين قادوا تلك الانقلابات منذ بدء عملهم السري، وتطوره بعد وصولهم الى الحكم».

الرواية الأولى للشاعر ماهر نصر (كلو الزيات) صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. الرواية هي الرواية الفائزة بالجائزة الاولى في مسابقة سعاد الصباح للابداع الفكري بين الشباب العربي. وهي «تصور الصراع بين القصر والكوخ، في لغة جيدة لاتخلو من السجع الذي يضفي عليها رداء لغويا جزلا ويثبت القدرة التي تمتع بها الكاتب، وخاصة في دمج الاسلوب الأسطوري في عمل واقعي أو من مزج الشعبية بلغة الرواية». قدم للرواية د. محمد حافظ دياب.

«سلسلة الابداع الثقافي»

هي كتاب غير دوري تصدره جمعية رواد قصر الثقافة بأسيوط، يرأس مجلس ادارتها صلاح شريت، ويرأس تحريرها درويش الأسيوطي، ويشرف عليها فنيا سعد زغلول، ويشارك في أسرة تحريرها كل من: فوزية أبو النجا، طارق الناظر، سامي نفادي، محمد المجريسي، محمد صفوت عبد الكريم.

العدد الجديد من السلسلة صدر متضمنا سبع مسرحيات قصيرة، تأليف الكاتب حلمي عزيز، هي استشارة طبية، فقرة اعلانية، جلسة علنية، وهكذا ضحك الملك، الكلاب، زمن المعجزات، من يوميات عائلة عبد الستار.

أصدرت السلسلة من قبل: البحث عن المجهول (قصص قصيرة): شحاته عزيز- في صحة التاريخ (مسرحية): درويش الأسيوطي- نقوش على جدران الغربة(شعر): أحمد محمد ابراهيم- ياحبيب القلب (شعر): جلال علما- غنا المجاريح (شعر): محمد عبد الرازق زهيري*

«تياترو» نشرة تصدرها ادارة المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة: رئيس مجلس الادارة حسين مهران، والمشرف العام يسري الجندي، رئيس التحرير فكري النقاش ، مدير التحرير مدحت أبو بكر. صدر العدد والمقالات حول مسارح الثقافة الجماهيرية في القاهرة والأقاليم.

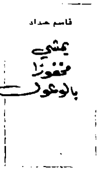
يقول رئيس التحرير تحت عنوان «فنون موءودة».

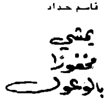
«كلما شاهدت عرضا من عروض المسرح المصري، من تلك التي يحاول أصحابها أن يتقبروا

عن شكل أو موضوع لتأصيل المسرح المصرى (سواء كانوا مخرجين أو مؤلفين) فإننى أشعر شعورا غامضا بأن الشكل الغربى للمسرح وللدراما الذى يحكم عقلنا (نحن المشتغلين بالمسرح فى مصر منذ جيل الرواد الأوائل الذين انبهروا بما شاهدوه من أعمال مسرحية غربية وحتى جيلنا الحالى) أشعر أن أن هذا الشكل الغربى قد تسبب فى أشكال مسرحية وأنماط درامية مصرية وشرقية كان يمكن لها أن تصنع مدرسة كبيرة وقوية ومؤثرة فى تاريخ وحاضر المسرح العالمى».

كما يقدم العدد حوارا مع المخرج عباس أحمد، وندوة حول عرض «بحلم الوسية» التى قدمتها فرقة دسوق المسرحية، وملاحظات حول دور النقد فى تقدم الحركة المسرحية، ودور المشرف فى النشاط التمثيلى، والايقاع الدرامى فى المسرح، وغيرها من أخبار وتعليقات.

«تاريخ الفلسفة اليونانية» كتاب جديد للدكتور علاء حمروش «يعنى بدراسة فلسفة المجتمع العبودى التى تطورت فى اليونان وروما بالعصر القديم. فيعالج مجموع النظريات الفلسفية التى تطورت فى المجتمع اليونانى بدءا من نهاية القرن السابع قبل الميلاد، وفى المجتمع العبودى الرومانى بدءا من القرن الثانى قبل الميلاد الى بداية القرن السادس «بعد الميلاد»



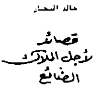


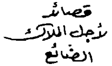
قاسم حداد يمشى مخفورا بالوعول

يعتبر الشاعر قاسم حداد واحدا من الشعراء الذين رفدوا القصيدة العربية بصوت خاص ومميز، ومجموعته هذه تضم قصائد تضيف الى منجزه الشعرى أثرا يغنى تجربته ويتألق بها.

. فى هذه المجموعة ينزع شعر قاسم حداد الى أن يكون شعر رؤيا، ويتحول الشاعر الى راء يتلمس العالم بواسطة الحدس، فيتقدم التوجس على البوح، وتتقدم صياغات الاسئلة وصور الانفعال على تجليات الوصف.

شعر قاسم حداد فى هذه المجموعة كما فى مجموعاته السابقة عليها، يكشف عن نفس بلغ الحزن منها مبلغا باهظا، ودفع بها السؤال الوجودى نحو مشارف على هاويات تبدو لشعره مستقر الكائن، ومستقبله، وماجملة التصورات والافكار، والخيالات والاوهام التى تتشكل منها موضوعات شعره، غير رقعه عزاء، أمل يجرب حضوره فى سطوع اليأس، وسطوته.





خالد النجار
قصائد لاجل الملاك الضائع

هذه هي المجموعة الاولى للشاعر خالد النجار. وقصائده المجتمعة هنا، تضيف الى الاصوات الشعرية العربية الجديدة صوتا عذبا فى غنائيته، وقد تحررت قصيدته من تبعات التقليد. قصيدة تقوم على تشكيلات صورية خاذة وذكية فى ماتلتقته، تشير الى مخيلة تفتحت على ماحملته رياح الاندلس الى المغرب العربى من تجارب شعرية عربية قديمة، واسبانية حديثة، فنحن نلحظ ذلك الاثر اللوركوى، فى ماتشكل من نزوع نحو الطبيعة لدى الشاعر، فى اهاب من الغناء الخفيف وقد تمكن الشاعر من التقاط أثر ذلك فى نفسه، لتكون لنا منه قصيدة مكثفة ومصفاة وبسيطة فى آن.

قراءة فى أدب نجيب محفوظ

للدكتور رجاء عيد (استاذ البلاغة والنقد وعميد كلية الآداب بجامعة بنها) صدر كتاب جديد هام بعنوان «قراءة فى أدب نجيب محفوظ: رؤية نقدية».

يحتوى الكتاب على فصول حول: الرواية والروائى، اللغة الروائية، النظر الفلسفى وفن الرواية، الرمز الروائى، جدلية الفرد والمجتمع، شخصية الشورى بين المثال والواقع.

يقول د. عيد فى مقدمته:

«ليست المحاور المختلفة التى عرضت لها هذه الدراسة تمثل الصورة الكاملة للفن الروائى عند «نجيب محفوظ» وإنما هى أشبه بلقطات «الكاميرا» حين تزدحم أمامها آلاف المناظر الثرية الخصبة، والتى تغرى بالقبض عليها جميعا، ولكنها لاتملك إلا أن تتبقى على بعضها، ويفر الباقى على أمل فى عودة قريبة لرحلة جديدة الى عالم «نجيب محفوظ» الممتد والزاخر بحيوات تفوق كل حياة».

بحثا عن التراث العربى: رفعت سلام

عن دار «الفارابى» ببيروت صدر للشاعر رفعت سلام كتاب جديد بعنوان «بحثا عن التراث العربى» (نظرة نقدية منهجية). وهو يتعرض لنظريات بعض المفكرين العرب فى التعامل مع التراث العربى، مثل حسين مروة

والطيب تيزيني وادونيس وعابد الجابرى وغيرهم، مع فصل عن «التراث الشعبى».
صدر لرفعت سلام من قبل: المسرح الشعرى العربى ١٩٨٦– الفجر وقصائد أخرى لبوشكين (ترجمة) ١٩٨٢. غيمة فى بنطلون وقصائد أخرى لما ياكوفسكى ١٩٨٥، وردة الفوضى الجميلة (شعر) ٨٧– اشراقات (شعر) ٨٥ الابداع القصص عند يوسف ادريس (ترجمة)١٩٨٩

ابراهيم سلامة/«قصائد من خشب»

تشهد هذه التأملات فى المدى المدينى على تجربة شاملة، تجربة النزوح الحديث من الريف الى المدينة، وتنعقد حول نقطتى التصادم بين هذين العالمين: المرأة والمال(وهى تتأمل أيضا فى التباعد الحضارى والشرط الانسانى والماورائيات: الله وارتياد الفضاء فى آن معا). ومن جبران خليل جبران الى «شعراء الجنوب» مرورا بالياس أبو شبكة وفؤاد سليمان وخليل حاوى، شكلت تجربة النزوح من القرية الى المدينة مادة خصبة للانتاج الادبى فى لبنان. فى هذه الشهادة الشخصية يضع ابراهيم سلامة توقيعه الى جانب حاملى هذه المعاناة المتجددة ابدا، وهو اذ يقدم على اعادة نشر هذه القصائد يحمل نفسه تبعات مزدوجة: تبعات من ينشر بواكيره، مضاعفة بتبعات من يجازف بنشر نصوص عن بيروت، بعد ان صار فى بيروت الذى صار وصارت كل النصوص عنها متهمة بالقصور والبكم.
يضم كتاب ابراهيم سلامة المعنون ب «قصائد من خشب» مجموعتين شعريتين» هما «قصائد من خشب» و«جنازة الكلب» وكذلك مقدمتين الاولى لفواز طرابلس والثانية لانيس منصور.

بندر عبد الحميد/«الضحك والكارثة»

تتميز قصيدة بندر عبد الحميد باغراق فى البساطة التى تصل حدا تتعانق فيه مع الدارج والمألوف فى المشهد اليومى وتتنافسه على ذلك.
فهنا نحن امام مجموعة شعرية تجافى القاموس البلاغى العربى وتدير ظهرها للحذلقة لتباشر الحياة من بداهاتها الاولى، وشواردها، بل وهامشية مشاهدها، للعين دور بارز فى رصد التفاصيل والتقاط مفارقتها فى المشهد نفسه. وللسخرية دور فى اطلاق اجنحة القصيدة لتحلق فى سماء من المرح المحفوف بالخوف. الاقبال على الحياة وتمجيد شوءونها من السمات التى تميز قصيدة بندر عبد الحميد فى هذه المجموعة، حيث تبرز كقيمة جوهرية مهددة بالفناء أمام الظلم والقهر وهو مايعكسه بوضوح عنوان المجموعة نفسها.فكأن الضحك وهو هنا بمثابة ابجدية الحياة لايحضر الا مقرونا بكارثة فقدانه.
بندر عبد الحميد أصدر عدة مجموعات شعرية، ويعتبر واحدا من الشعراء السوريين الذين رفدوا القصيدة السورية بصوت مميز.
«والضحك والكارثة» مجموعة شعرية تحرض على الجمال الذى بين يدينا وتحت أنظارنا ولكننا، فى غمرة انشغالاتنا، نعبره دون اهتمام.

صلاح ستيتيه/ «القنديل المعتم»

صلاح ستيتيه شاعر يأتى من صمت بعيد. قراءة شاعر مثله تستدعى الرجوع الى ذلك الصمت الفاعل وتهجى المراحل التى قطعها فى اتجاه كلامه الملئ. أى، بتعبيراته هو، صوب «الموضع الفقير»، او المحل المتقشف الذى ينعقد فيه، فى قرانهما النهائى كا من الشعر والفكر، هذين الاقنومين اللذين ارتبطت بهما قصيدته منذ البداية.
ولشعر ستيتيه فضيلة الموسيقى، ان هذه «السكين المحدودة القاطعة» تعمل بالدرجة الاولى سعى سيولة

وشفافية عالية لـ «مرمر» الكلمات والتراكيب. وشعر كهذا يخسر الكثير عندما ينقل خارج لغته، هذا ماتعترف به لنفسها هذه الترجمة التى تقدم مختارات من شعر الشاعر الذى يشغل حاليا الى جانب نشاطه الابداعى منصب رئيس الدائرة السياسية فى وزارة الخارجية اللبنانية.

نزار سلوم
ايقاع الجثث

يطلع شعر نزار سلوم من مهاوى النفس حاملا شاراتها وعلاماتها، من القلق الوجودى وحيرة الكائن فى عالم مطوق بالجثث الحية.

فالهواجس هنا تتمرأى فى اللغة مكتنفة ومنطوية حينا، وصريحة مباشرة حينا آخر، ولكنها فى كل الاحوال مقيمة وراسخة فى الوجدان.

ففى مجموعته الاولى «ايقاع الجثث» التى تكشف عن تجربة طويلة مع الكتابة لم يقدر لها أن تظهر من قبل، ثمة رغبة ملحة لى الكلام على القلق وعلى مقاربة لسكونية مفترضة فى أشياء العالم المحيط.

يعمد الشاعر فى بعض قصائده الى اطلاق حكمة مضادة والتعليق الساخر الجارح على وقائع الراهن وشجونه.

حلمى سالم/ «دهاليزى» و «اليصف ذو الوطء» تضم هذه المجموعة قصيدتين هما «دهاليزى» و «الصيف ذو الوطء»، بهما يدلع حلمى سالم بمغامرته الشعرية نحو مشارف جديدة، تضاعف من تميز صوته، وتضيف على ما قدمه، شعرا يستلهم «الروح التراثى»، والصوغ الحكائى العربى الذى عرفناه أفضل ما عرفناه مع «ألف ليلة وليلة» مكتشفا، ومحققا لقصيدته مخارج تنفتح بها على العالم للشاعر، وقد أفادت شعريتها من الغنى الذى يتيحه السردى والنثرى والسحرى فى الحاكية التراثية وصياغاتها.

عالم متشابك من الظلال والانوار يتجلى من خلالهما المكان بخصوصياته العديدة، وتنفلت الاهواء والشهوات الانسانية فى تشكيلات حلمية وفانتازية، يضيئها برق هنا، وشارة هناك الى الراقع الانسانى المعاصر، فى أمكنة مسماة تستعيدها المخيلة، لتكون لها كما لايمكن لغيرها.

فى هذا الكتاب تتجلى مقدرة الشاعر على اختراق لغته، أيضا، وتوليد شعر جميل.

محمد زين جابر/ غبار يتعرى فى العتمة فى مجموعته الشعرية الاولى «غبار يتعرى فى العتمة» محمد زين جابر كصوت شعرى اختمر حتى النضج والتقطير.

فنحن لسنا امام مجموعة أولى لشاعر تحمل ما تحمله عادة من عثرات وثغرات البداية، بل أمام مجموعة شعرية تكشف عن تملك ومعرفة عميقين بالاداء الشعرى لـ «قصيدة النثر» القائم، خصوصا، على انتزاع الشعرية من قلب النثر والسرد دون موطزوة الوزن النظامى الذى ظل يميز، لامد طويل، الشعر عن النثر.

وسنرى فى «غبار يتعرى فى العتمة» ذهابا آسرا الى الحب الذى يتفجر فى جنبات معظم هذه المجموعة الشعرية حيث تغامر اللغة والمخيلة فى اكتشاف ظلال القبلة وميلان القلب، وهجس الرغائب المطوية فى الاعماق.

الحب يتشكل هنا كسعى لتحقيق الكينونة الذاتية وشحنها بالنبض والعزيمة فى مواجهة الموت والدمار والتلاشى المفروض من الخارج.

والى ذلك فان الشاعر يجرى فى جانب من مجموعته هذه شكلا من السرد المشحون بالصور والاخيلة يرتفع معهما النص من أرض النثر الى فضاء الشعر رغم التقطيع الذى يوحى من خلال النظرة العجلى بالنثرية.

محمد زين جابر فى مجموعته الاولى يتقدم بقوة الى صف كوكبة من شعراء «قصيدة النثر» فى الوطن العربى.

عبد اللطيف خطاب/أول أمير شرقى يشق عبد الطيف خطاب له طريقا فى قصيدة النثر، توروده مورد الغرابة وتتيح لمخيلة خصبة طلاقة استثنائية، يخترق بها حجب الكلام، يهتكه ويستولده دلالات غير مطروقة غالبا وان كان يتقصد الفانتازى، ليبنى فضاءه الشعرى، ومناخه الاثير، الا أن هذا التطلب، بما يضمره من نزوع نحو تحطيم وخلق، وبعث للسخرية فى اطار مناقض لها، أولى صفاته الملحية، يجعل من مخيلة الشاعر واهتمامات هذه

المخيلة، مسرحا للتناقض ومنعقدا لا لتماعات تحققها له علاقة باللغة لا تستثنى منا ما دأب أغلب الشعر العربي على استبعاده لاعتقاد ظالم بلا شعريته.

فالشاعر يسعى في هذه المجموعة- وهى الاولى له- الى اكتشاف حضوره في العالم واللغة، والى تفعيل هذا الحضور الصدى الطابع الى أثر شعرى مميز.

«أول أمير شرقى» يحفل اذن بالنظرة الذاتية، الى العالم ويتجاوز المعطى المتداول في الكلام ويستخلص لنفسه كونا شديد الغنى والتنوع.

فاضل العزاوى/ «رجل يرمى آحجارا فى بئر»

فاضل العزاوى من شعراء جيل الستينات البارزين فى العراق. انطلق من خلال جماعة أدبية عرفت باسم «جماعة كركوك» ضمت الى جانبه: سركون بولس ومؤيد الراوى وصلاح فائق وجان دمو، عملت على ارساء ما يعرف ب «قصيدة النثر» وبالتيارات الشعرية الحديثة في العراق.

وقد تميز العزاوى بينهم بتنوع تجاربه الادبية، فهو كتب القصيدة الموزونة (التفعيلة) و «قصيدة النثر» والرواية والنقد واشتغل في الصحافة الادبية والسياسية وما يزال.

ولد الشاعر فاضل العزاوى فى العام ١٩٤٠ فى مدينة كركوك بالعراق.

أصدر ثمانية كتب بين رواية ومجموعة قصصية وكتاب شعرى، وهو مقيم فى برلين. في مجموعته الشعرية الجديدة «رجل يرمى أحجارا فى بئر» التى تنخرط من حيث علاقتها بالوزن في اطار «قصيدة التفعيلة» يحتفى العزاوى بتفاصيل المنفى ويقلب صوره التى تتخذ طابعا فنتازيا حينا وطابعا حزينا منكسرا حينا آخر، اضافة، الى انبعاث صورة الوطن المحمولة فى الذاكرة.

ورغم أن العزاوى لم يكن قريبا من مواقع الحرب الا انه يمكن لنا آن نتلمس آثارها على قصيدته، حيث تلوح أشباحها باردة، شبه محايدة تعكس موقفا تأمليا من بعض جوانبها الانسانية وما تركته من ندوب على الروح.

ويلحظ فى مجموعة الشاعر هذه تخففا من أثقال البلاغة التقليدية، وانحيازا الى لغة اليومى التى تنبعث جاذبيتها من خلال المفارقات التى تولدها داخل النص.

خالد المعالى/ عيون فكرت بنا

نص خالد المعالى يحفر فى موضعه، بل قل انه يدمر فى موضعه، يدمر ما تحته طبقة بعد طبقة وكأنه فى صنيعه ذاك يتفرغ من صوره ومهناه فلا يعود آخر الامر سوى شخص للفراغ. هذا الفراغ امارة لعقل أسود. لحين تساق الحنجرة الى أن تفرغ حصالتها من الكلام، لايبقى سوى مفهوم الحنجرة وفراغها. لايتكون الكلام الا فى قفاه فهو خادع مخدوع سلفا، وهو بلاهه ونفايات، ونحن لانتنظر منه أن يجرى الى حياته السرية ويتوغل تحتها، ولا ننتظر منه أن يتوقع وينشر ويتوطن. فيكون له سماء ومسرح وتكون له مدن وأجواء. لن نتوقع من الكلام الا أن ينتزع بسهولة أحيانا، ويعسر أحيانا أخرى من هذه الحنجرة اليابسة.

الشرع الدولى فى الاسلام: نجيب الارمنازى

الدكتور نجيب الارمنازى هو من كبار رجال القانون والدبلوماسية فى سورية. وهذا الكتاب هو دراسة وافية للاحكام والمواقف التى اعتمدها الدين الاسلامى فى تنظيم العلاقات بين الدول لاسيما وان الشرع الدولى فى العرق

الراهن لم ينشأ الا مع الدول الاوروبية ولا ظهرت آثاره للناس الا فى التاريخ الحديث.

فى هذا الكتاب كثير من الامور التى تستوقف نظر المطالع فيعجب معها من فكرة العدل الراسخة فى نفوس المسلمين.

يقع الكتاب فى ٢٣٠ صفحة) من القطع الوسط ويتألف من خمسة فصول ومقدمة وخاتمة: الشرع الدولى والشرع الاسلامى. أوضاع الدولة وشؤون الخلافة.

شريعة الحرب. قواعد السلم. الصلات السياسية والتجارية.

بين مدينتين، من حمص الى الشام: مذكرات عدنان الملوحى

مذكرات عدنان الملوحى هى أكثر من مذكرات شخصية، رغم ان طابعها العام هو الطابع السيرة الذاتية لكاتب صحافى رصد الحياة الاجتماعية والسياسية فى سورية خلال أكثر من نصف قرن. والمذاكرات فى هذا المعنى تفصح عن اسلوب فى التفكير تغلب عليه نزعة انسانية. فاكاتب لايكتفى بتصوير جو الوقائع والاحداث وخلفياتها من منطق السرد التاريخى الجاف، وانما يعكس الجوانب الانسانية والوجدانية التى تركت آثارها وبصماتها على الحياة الاجتماعية والسياسية فى سورية طوال تلك الحقبة.

كتاب عدنان الملوحى، صورة ناطقة عاشها كصحافى تروى قصة النضال الاجتماعى والسياسى للشعب السورى خلال الحقبة الاخطر فى تاريخه الحديث وقد أغناها المؤلف بعشرات الصور الضاحكة والطريفة والممتعة التى أخفت ورا ءها كثيرا من المرارة والحزن.

وكما يقول المؤلف صورت حياة الناس وعذابهم من خلال الحديث عن حياتى وعذابى.

عجائب الهند: يوسف الشارونى

يصح أن يقال فى هذا الكتاب أنه من التراث الضائع. اذ لم يهتد اليه المحققون العرب، رغم اهتمام المستشرقين الاجانب به ورغم صدور طبعتين عربيتين منه الاولى فى العام ١٩٨٨٦، فى لايدن بهولندا، وقد حققها المستشرق فان ديرليت والحق بها الترجمة الفرنسية، والثانية ظهرت على يدى الحاج أمين دربال المكتبى فى القاهرة فى العام ١٩٠٨. بعدها ضاع كل أثر للكتاب الى أن تصدى له الكاتب يوسف الشارونى، ليخرج محققا استنادا الى هاتين الطبعتين، ومزودا بمقدمة وافية وبشروح وتعليقات.

يعود تاريخ تأليف هذا الكتاب المنسوب الى بزرك بن شهريار الناخداه الرام هرمزى الى القرن الرابع الهجرى، وقد وضع بلغة هى أقرب ما تكون الى لغة الحديث فى الخليج العربى زمن تأليف الكتاب، فهى تتشابه مع لغة ألف ليلة وليلة من حيث الخلط بين العامية والفصحى فى المفردات والتراكيب.

ويتضمن الكتاب قصصا وأخبارا تمزج بين الواقعى والاسطورى، ويدخل فى باب ادب الرحلات وحكاياته هى حكايات الرحالة وأقاصيصهم العجيبة عن بلاد الهند، كما هو الحال بالنسبة الى حكاية السندباد البحرى، وبعض أقاصيص ألف ليلة وليلة.

كتاب تراثى قيم يكشف أكثر فأكثر عن غنى المخيلة العربية، وريادة العرب فى فن القص.

أسمهان: ضحية الاستخبارات
سعيد الجزائرى

هذا الكتاب لايحكى سيرة المطربة أسمهان وانما يميط اللثام عن الوجه الآخر لهذه الفنانة العربية سليلة الاسرة العربية العريقة. انه يعكس صورة عن المجتمع العربى، والمصرى بالذات، خلال حقبة التنافس الاستعمارى على المنطقة العربية.

ويحاول المؤلف، فى هذا الكتاب، أن يكشف النقاب عن اسرار مقتل المطربة أسمهان وانتماءاتها السياسية والاجتماعية والعشائرية وبشكل خاص علاقاتها المثيرة مع الاستخبارات البريطانية والالمانية والفرنسية.

ويكشف المؤلف عن جوانب كثيرة وغامضة من حياة هذه الفنانة من خلال الادوار المتناقضة التى لعبتها وأودت بها الى الهلاك، ابتداء من علاقاتها البورجوازية فى بلاط الملك فاروق مرورا بعلاقاتها العاطفية والشخصية مع عدد من شخصيات المجتمعين المصرى واللبنانى ولاسيما الصحافى المصرى محمد التابعى وانتهاء بارتباطاتها المشبوهة مع أجهزة الاستخبارات الاجنبية والتى أدت الى مقتلها فى عز شبابها.

الفكر الديمقراطى

. عدد جديد من «الفكر الديمقراطى»، وهى مجلة فصلية فكرية ثقافية، صدر فى قبرص، برأس تحريرها جميل هلال، ويشارك فى تحريرها: سعدى يوسف، عز الدين المناصرة، الياس خورى، فيصل حورانى، مريد البرغوثى.

يحتوى العدد على دراسات ومناقشات للدكتور سمير أمين (الديمقراطية فى العالم الثالث)، د. عثمان محمد عثمان (ديون مصر والتبعية الجديدة)، فالح عبد الجبار (من تاريخ مفهوم بالاغتراب).

وحوارت مع د. برهان غليون. د. حسن حنفى، زهيرة كمال. وفى الباب الثقافى نقرأ: د. يوسف بكار (الريادة فى الأدب المقارن فى الوطن العربى)، زمرى محمد (مدخل إلى النقد الجزائرى المعاصر). د. فيصل دراج (المسرح الفلسطينى من الوطن إلى المنفى)، ابراهيم مردوخ (الحركة التشكيلية الجزائرية المعاصرة).

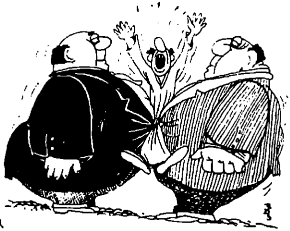
الكاتب الفلسطينى

وصدر عدد جديد (شتاء ١٩٩٠) من الفصلية «الكاتب الفلسطينى»، التى تصدر عن الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسينيين، فى دمشق.

يحتوى العدد على كتابات نظرية وفكرية لحمزة برقاوى ود. شوقى شعب وغالب عامر ونزية أبو نضال وإبراهيم الزيبق.

وقصص للكتاب: زهير جبور، عامر الديك، على المزعل، على عبد الله سعيد، غازى قدور. وقصائد للشعراء: آدم فتحى، جان الكان، عبد الكريم عبد الرحيم عزت الحصرى، على صدقى عبد القادر، محمد الريماوى، محمد صبحة.



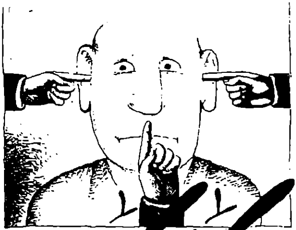


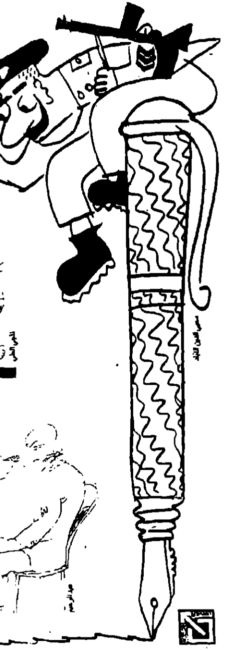
٩ ـ ٣٩

الكاريكاتير وحقوق لانسان
تنمية الوعى بحقوق الانسان

لا أبالغ اذا قلت ان فن الكاريكاتير كرس نفسه منذ البداية للدفاع عن حقوق الانسان بالسخرية من كل صور التسلط والقهر التى تصيبه سواء فى بيته من أفراد الاسرة الأقوياء عليه أو فى عمله... أو فى حياته كمواطن يخضع لحكم الدولة. ومن هنا لست أعدو الحقيقة اذا قلت ان فن الكاريكاتير هو فن حقوق الانسان. هكذا كتب محمد فائق الامين العام للمنظمة العربية لحقوق الانسان فى تقديمه لكتاب «الكاريكاتير وحقوق الانسان» الذى يقوم بمسح شامل لأهم رموز فنانى الكاريكاتير العرب الذى قامت باعداده المنظمة العربية لحقوق الانسان وكانت المنظمة قد بادرت لتنظيم معرض ومسابقة لفن الكاريكاتير والملصق على الصعيد العربى وقد أختارت اللجنة المكونة من مختار العطار وصلاح حافظ وزهدى العدوى الخاصة بالكاريكاتير الرسم المقدم من الفنان رجائى ونيس للجائزة الاولى حيث قدم فكرة عالمية بعمق ودراية استعرض بها دور السلطة مع مختلف شعوب العالم وفاز بالجائزة الثانية أحمد ثابت طوغان والثالثة الفنان رؤوف عياد

واختارت اللجنة المكونة من عبد السلام الشريف وحسين الجبالى وعبد الغنى أبو العنين الخاصة بفن الملصق الفنان عاصم اسماعيل للجائزة الاولى والفنان أحمد ابو طالب للثانية والفنان على سعد مهيب للثالثة كما تم منح عز الدين لجيب ومحمد بغدادى ويوسف عبد لكى ثلاث جوائز تشجيعية. والكتاب الذى صدر مؤخراً عن دار المستقبل العربى يعتبر خطوة هامة فى طريق فهم عميق لدور الفنون وشتى اشكال الابداع عموما وبخاصة فن الكاريكاتير من أجل تنمية الوعى بحقوق الانسان





الكاريكاتير
وحقوق الانسان





الجائزة الأولى : الرسم المقدم من الفنان رجائي ونيس
الجائزة الثانية : الرسم المقدم من علي أحمد طوغان
الجائزة الثالثة : الرسم المقدم من الفنان رؤوف عياد

(١)



(٢)



(٣)



افضل ماعلمتنى الحياة

تأملات الخامسة والستين

علمتنى الحياة ان الحياة موقف. وان الموقف اختيار. و ان الاختيار حرية للارادة مبنية على المعرفة. ومن ثم تتلخص الحياة كلها فى الرأى المقترن بالفعل، فى الصراع الدائب من جانب الانسان كل انسان لتجاوز الواقع نحو الأفضل. و هنا تتحقق سعادة الانسان بالدقة فى وحدته مع نفسه، فى الوحدة بين عمله وغاياته. يتساوى فى ذلك ابسط الناس واعظمهم قدرا.

علمتنى الحياة ان العالم اكبر من ان يقتصر على فرد واحد حتى لو كان هذا الفرد هو الأنا الكبير.

ويبدأ العالم بالاعتراف الصريح بالاخر، بالفرد الأخر، بالطبقة الأخرى، بالقوم الأخرين، بالانسانية كلها.

فالفرد جزء لايتجزأ من مجتمعه، والمجتمع جزء لايتجزأ من الانسانية، والانسانية جزء لايتجزأ من الطبيعة.

نعم فان الفرد هو من البداية الى النهاية جزء من الطبيعة، لاهو بالسيد عليها ولاهو بالعدو لها. وانما يعيش فى كنفها وفى وئام معها.

علمتنى الحياة ان الحقيقة فى حالة الانسان وعلمتنى ان الحكمة ليست احتكارا لاحد من البشر. فالانسان قادر على معرفة العالم من حوله. ولقد بدأ رحلة المعرفة من خلال سعيه الأول لكسب عيشه. وان العلم الذى بدأت شراراته منذ احتكاكه الاول بالطبيعة قد سار قدما ليصبح باستمرار اكثر علمية مما كان. وبالتالى فلقد صار العلم هو عدة الانسان المعتمدة فى الكشف عن اسرار الكون وسبر اغواره العميقة.

غير ان تعاملنا مع الطبيعة ينبغى ان يجرى بكل الحكمة المتاحة للبشر. فمن الخطر ان نسعى للانتصار على الطبيعة. فغالبا ما تثائر الطبيعة منا عقب كل انتصار عليها. لذلك لايجوز السعى لقهر هذه الطبيعة بل ينبغى تفهمها وادراك حكمتها هى الاخرى عن طريق العلم نفسه، ينبغى احترامها وتأكيد توازنها.

علمتنى الحياة ان التطور هو سنة الكون. وان الانسان هو خليفة الله فى الأرض وانه ليس للانسان الا ماسعى و ان عمله سوف يرى وان العمل الصالح هو وحده الذى يمكث فى الارض. وان

عمله هذا هو الذى يغير ويشكل ويعيد تغيير وتشكيل المادة التى لاتفنى نحو الانفع دائما وابدا. وان التطور بذلك يصبح هو التقدم وان التقدم لا نهاية له.

علمتنى الحياة أنه لايمكن القفز فوق حقائق الكون وسننه ... وان التقدم عملية جدلية تعنى النفى الخلاق للقديم لا مجرد النفى ولامجرد الهدم او البناء. وكل جديد هو نفى للقديم، ولكنه هو امتداد له فى نفس الوقت. هو تجاوزه نحو الارقى... نحو الانفع والافضل. وهكذا تتصل الحياة وتتواصل بلا انقطاع.

علمتنى الحياة ان الانسان هو محور الكون ومركزه، وانه هو بدايته ونهايته، وانه وسيلته وغايته. علمتنى الحياة ان الانسان هو ابسط الكائنات وهو اشدها تعقيدا. وان توازنه الذاتى فيما بين المادة والروح حقيقة اولى من حقائق الكون. وان الحرية فى شرط وجود الانسان مادة وروحا. وان هذه الحرية لاتتجزأ... لاتتجزأ كما ونوعا ولا تتجزأ بشرا، وحكاما ومحكومين. وان النزوع الى التحرر من القيود، من الاستغلال ومن القهر، هو جوهر التقدم.

علمتنى الحياة الحافلة وصدماتها فى دنيا السياسة ان أفكر بنفسى أولا واخيرا، والا اترك لغيرى مهمة التفكير لى بدلا منى، وان فكر الآخرين ليس سوى نموذج للتفكير لاينبغى تقليده ولا نقله بحذافيره وانما ينبغى التفكير فيه واستخلاص جوهره ومقارنته بنموذج بل بنماذج الآخرين.

علمتنى الحياة انه لايمكن ان يفرض الفكر على الواقع. و انما يخرج الواقع فكره الملائم له، ولهذا فان الواقع سوف يعاقب اولئك الذين يحاولون فرض فكرهم عليه او يتجاهلون فكرة الذى ينبغى عليهم ان يحترموه مهما يكن عفويا وتلقائيا.

علمتنى الحياة ان الحياة اقوى من الموت
وان الامل اقوى من اليأس
وان المرأة اقوى من الرجل
وان الفجر يأتى بعد الليل
وان العمر اقصر من طموح المرء.

د. فؤاد مرسى

هذه الأعمال غير الكاملة!

لا أفهم - حتى الآن - على أى أساس، واستناداً الى أى منهج، تصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الأعمال الكاملة، التى تجمع فيها أعمال بعض الأدباء والشعراء، فى عدد من المجلدات، تصدرها تباعاً، دون أى ضابط، أو رابط، أو قاعدة، تحدد اسماء الكتاب الذين تختارهم لتنشر أعمالهم الكاملة، مما يضفى مصداقية على الاتهام الشائع بأن اختيار هؤلاء الكتاب يخضع للصدفة، التى هى خير من ألف ميعاد، أو للصداقة، التى هى خير من ألف صدفه.

والذى أعرفه، أن الأعمال الكاملة، لكاتب ما، تصدر للرواد الذين أتموا عطاءهم الأدبى والفنى، فاعتزلوا الكتابة بالشيخوخة، أو بالموت، وهو شرط لاينطبق على كثيرين ممن تكرمهم الهيئة باصدار أعمالهم الكاملة، بينما هم يملأون الدنيا كتابة، وبينهم عدد ممن مايزالون مقيدين على درجة أديب شاب فى الكادر الأدبى الكتابى..

وقد يبدو غريبا أن تصدر الهيئة الأعمال الكاملة، لهؤلاء الأدباء الأحياء الذين يملأون الدنيا صخباً، بينما لم تفكر فى وضع خطه. لنشر الأعمال الكاملة لعديد من الرواد الأوائل، أو المعاصرين، ممن يعد جمع أعمالهم، واجبا وطنياً وقوميا، بحكم أن الاطلاع المتكامل على ماابدعوه، هو جزء من المعارف العامة، التى ينبغى كفالتها للمواطنين بشكل ميسر، ومعقول السعر الى حد ما، بل تترك ذلك للقطاع الخاص أو للناشرين غير المصريين، ليصدروا هذه الأعمال فى طباعة فاخرة، وبأسعار أكثر من فاخرة، لانقصد بذلك أعمال رفاعة الطهطاوى ومحمد عبده وعبد الله النديم وعلى مبارك فحسب، بل نقصد كذلك أعمال طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم ولجيب محفوظ وفتحى غانم.

والغريب أن النقص فى هذه الأعمال الكاملة، يتسع ليشمل كذلك، الانحياز الى الأعمال الكاملة فى الأدب وبالذات فى القصص والمسرحيات ،دون الاهتمام بنشر تراث الفكر السياسى والاجتماعى وهو نقص لابد من استكماله بما يجعل ماتنشره دار النشر المملوكة للدولة تحت عنوان الأعمال الكاملة، أساساً لمكتبه كاملة منظمة وممنهجة ومحققه علميا، ومزودة بترجمة صاحب الأعمال، وبدراسات تحليلية وبفهارس دقيقة تسهل العودة إليها ومراجعتها، بشكل يجعلها مصدرا معتمداً، يلجأ اليه الراغبون فى معرفة تطور الفكر العربى والمصرى.

فهل يتسع الوقت أمام هيئة الكتاب، لكى تعيد النظر فى هذه السلسلة، وتضع قواعد دقيقة لما ينشر فيها، وهل هى فى حاجة الى من يذكرها بأن كتابا ومفكرين من نوع الدكتور سيد عويس والدكتور فؤاد مرسى، لهم أعمال كامله، تستحق النشر بعد أن أتما رسالتيهما، وغادرا هذه الدنيا الفانية، أم أن الأعمال الكاملة، قاصرة على من يدبون على أرضها، ويملكون القدرة على الالحاح، ويعرفون من أين تؤكل الكتف الكاملة؟!

صلاح عيسى



تصميم الغلاف الأمامي / يوسف شاكر

رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
أحوان شورلبكي سابقا ،
تليفون : ٣٩٠٤٠٩٦

لوحة الغلاف بحث للفنان / الحسينى فوزى